الرواية المصرية القصيرة
في
الربع الأخير من القرن العشرين

دراسة تحليلية فى المضمون والشكل

الدكتور
أبو المعاطى خيرى الرمادى

2006

مكتبة بستان المعرفة
طباعة ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار- الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎ : ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ & ٠١٢١١١٥١٢٣٧

الرواية المصرية القصيرة

في الربع الأخير من القرن العشرين

العنوان	الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين
اسم المؤلف	د. أبو المعاطى خيرى الرمادى
رقم الإيداع	١٦٥٢ /٢٠٠٥
الترقيم الدولى	I.S.B.N 977-393- 015 - 7
الناشر	مكتبة بستان المعرفة

كفر الدوار ـ الحدائق ـ ٦٧ ش الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎: ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ الإسكندرية ٠١٢٣٥٣٤٨١٤&٠١٢١١٥١٢٣٧

الإهداء

إلى روح أبى ، كم تمنيت أن تكون أول قارىء لهذا الكتاب ،

لكن لله الأمر من قبل ومن بعد

وإلى أستاذى ، الأستاذ الدكتور حلمى محمد القاعود

الذى أدين له بكثير من الفضل

شكر وتقدير

للأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكى

الذى نهلت من علمه الغزير

وللأستاذ الدكتور محمد عبد المنعم خاطر

الذى تحملنى حتى خطوت خطواتى الأولى فى طريق البحث

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

الرواية القصيرة أحد الأشكال القصصية المعروفة منذ نشأة الفن القصصي ، دارت معارك نقدية كثيرة حول تعريفها، فنظر البعض إليها على أنها قصة قصيرة نفخ في صورتها، ونظر إليها آخرون على أنها رواية (طويلة) اختصرت أحداثها ، ولكنها وإن كانت تقع بين الجنسين السابقين ، فإنها تختلف عنهما اختلافا كبيرا، فمواضيعها وطريقة عرض أحداثها يتطلبان عدداً من الصفحات أكثر مما تتطلبه القصة القصيرة ، وأقل مما تتطلبه الرواية الطويلة .وتختلف عنهما- أيضا- في الاستهلال ذى الطبيعة الخاصة ، واللغة المكثفة، والحدث المركزى الواحد ، ووجهة نظر كاتبها للواقع ، والبطل ذى الطبيعة الخاصة،المعانى،والمقهور، والمقدم بتقديم موجز لكنه شامل فى ذات الوقت.

وقد عرفت الرواية القصيرة فى أوربا نوعا أدبيا ذا أسس فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ،لكنها فى مصر لم تأخذ وضعها على خريطة الأدب إلا فى النصف الثانى من القرن العشرين نتيجة لمتغيرات سياسية ، واجتماعية ، واقتصادية ، وعلمية، قلصت حجم الرواية ، وأجبرتها على العدول عن رسم اللوحة العامة (البانوراما)، والروح الملحمية ، والميل إلى التحليل والعرض الداخلى ، والنظر إلى التجربة الفردية التى أصبحت نقطة الانطلاق للتعبير سواء عن العالم الداخلى للفرد المنقطع والمعزول عن النمط الحياتى التقليدى المعتاد ، أو عن المجتمع المتغير.

وقد حاولت فى هذه الدراسة إلقاء الضوء على جذور وهوية الرواية القصيرة، وعلى مكانتها فى الأدب المصرى الحديث، وعلى المضامين التى تبنتها، وعلى بنائها الفنى

معتمدا على المنهج التحليلى القادر على سبر اغوار الأعمال مع اختلافها واختلاف الظواهر الكامنة فيها.

وكان دافعى إلى موضوع الدراسة ثلاثة أسباب:

الأول — عدم وجود دراسة جامعية — حتى الآن — تعالج الرواية القصيرة معالجة علمية على أساس أنها شكل أدبى يتسم بالخصوصية ، وتجاهل الدراسات النقدية التى تناولت الروايات القصيرة وسط الروايات الملحمية لمسألة القصر ودلالتها.

الثانى — الرواية القصيرة أكثر الأشكال الأدبية اقترابا من واقع العصر فهى تستمد أجواءها ، وتتمثل بنيتها من الجو العصرى ، لذا فهى تستحق الدراسة والتقييم الموضوعى

الثالث — معالجة هذه القضية فيه إثراء للمكتبة الأدبية والنقدية وإضافة للدراسات الأدبية.

وقد حرصت على أن تكون الأعمال التى تناولتها لكتاب لم يأخذوا حظهم من النقد بما فيه الكفاية ، فعبد الفتاح رزق ،والبساطى . والقعيد ، ونجيب الكيلانى ،مثلا لم تغط الدراسات جوانب إبداعهم ، ولم تقيم إنتاجهم التقييم الذى يحدد مكانتهم الأدبية ، فمن هم أقل من هؤلاء الكتاب مكانة تسلط عيهم الأضواء وكأنهم أساتذة

وهذه الروايات هى :

إسكندرية ٤٧ لـ عبد الفتاح رزق- البدء و الأحراش لـ سعيد بكر- البصقة لـ رفعت السعيد - بندق لـ محمود حنفى- بيت الياسمين لـ إبراهيم عبد المجيد- بيوت وراء الأشجار لـ محمد البساطى- السقف لـ فؤاد قنديل- طرح البحر لـ يوسف القعيد- مقام عطية لـ سلوى بكر- قضية أبو الفتوح الشرقاوى لـ نجيب الكيلانى

وهذه الدراسة تشتمل على تقديم ، وتمهيد ، وبابين ، وخاتمة :

التقديم: وهو ما أخطه الآن تحدثت فيه عن أسباب اختيارى للموضوع، والصعوبات التى واجهتنى ، وكيفية التغلب عليها . وعن هيكل الدراسة، ومنهجها .

التمهيد: تحدثت فيه عن العلاقة بين المضمون والشكل .

الباب الأول : طبيعة الرواية القصيرة ، تحدثت فى الفصل الأول عن جذور وهوية وخصائص الرواية القصيرة ، وفى الفصل الثانى عن مضامين الروايات القصيرة.

الباب الثانى: البناء الفنى للرواية القصيرة ، تحدثت فى الفصل الأول : عن الحكاية وفى الفصل الثانى عن الشخصية ، وفى الفصل الثالث عن التكنيك الفنى ، وفى الفصل الرابع عن اللغة ، ثم أنهيت الدراسة بخاتمة توضح أهم النتائج التى توصلت إليها .

وبعد فإننى لا أستطيع الزعم بأننى لم أترك شيئا للآخرين ، ولا أستطيع أن أدعى أن ما توصلت إليه قاطع لا يحتمل المناقشة . فما هى إلا محاولة أرجو من ورائها التوفيق — بإذن الله - وإضافة لبنة فى صرح الدراسات الأدبية والنقدية ، وإن شابها تقصير فعزائى أن أخلصت الجهد فيها ، وآمل أن يكون لى أجر المجتهد فى كل الأحوال .

وعلى الله قصد السبيل.

التمهـيد

العلاقة بين المضــمون والشكل

المضمون والشكل

قضية المضمون والشكل من أخطر القضـايا التـى شـغلت بـال المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية على مر العصور، لا فـى الأدب الغربى وحده ، بل فى الأدب العربى أيضاً، فكما شغل أرسطو بها فى أثناء حديثه عن علل الوجود ، شغل بها ابن المعتز، وابن قتيبة ، وقدامة فى أثناء أحاديثهم عن اللفظ والمعنى.

وتكمن خطورة هذه القضية فى " ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبى وتبين تأثيره ، فإن أى خلط فى فهم طبيعة العلاقة بـين الشـكل والمضمون سيؤدى بالضرورة إلى الخلط فى الحكم على الآثار الفنية ، وإلى اختلاف النقاد والأدباء فى حقائق إن جاز الاخـتلاف فيهـا فـى العصور الماضية ، فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم ، وخاصة بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث ، وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التى ينبنى عليها الفن أياً كان نوعه" (١)

وقد بدأ أوار هذه القضية يرتفع فى القرن الثامن عشر المـيلادى ، عندما ثار "ديدرو" و " كانت " على آراء (أرسطو) و (أفلاطون) فى الفن ، تلك الآراء التى حصرت وظيفة الفن عامة ، والأدب خاصة فى الحث على الأخلاق الحميدة ، والدعوة إلى الخير، ففى الجمهورية هاجم أفلاطون الشعراء الذين لا يدعون إلى الحق والخير فى أعمالهم الأدبية، وتعاطف مع الذين يدعون فى أعمالهم إلى الفضيلة ، والخلق الكـريم ، وفى "فن الشعر" جعل "أرسطو " غاية المأساة اجتماعية أخلاقية ، وجعل العمل الأدبى وسيلة لتطهير النفس .

وكان من نتائج ثورة " ديدرو" و" كانت " ظهور مدرسة الفن للفن ، التى اهـتم أصحابها بالشكل دون المضمون ، وسار علـى نهجهـم أصحاب " مدرسة النقد الحديث" "والمدرسة التصويرية"، فـرفض

١- د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، دار الكتاب العربى ، (بدون) ، صـ٣٣٧

"إمي‌لويل" و" إزرا باوند" ، "وت س إليوت" أن يكون للفن غاية اجتماعية ، أو أخلاقية ، ونظروا للفن على أنه شكل فقط .

لكن فكر" ديدرو" و " كانت " لم تكتب له السيادة ، فظلت غاية الفن القديمة موجودة تطاول الفكر الشكلى ، تفلح حينا ، وتخفق حيناً حسب المعايير الاجتماعية ، والسياسية ،والثقافية ، والدينية السائدة . فقد انقسم النقاد إلى مدرستين ، إحداهما مدرسة الشكل، والأخرى مدرسة المضمون ، وراحت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة ، فاهتم أنصار الشكل بالبناء الدرامى ، وتماسك هذا البناء ، وتدرجه والتحام أجزائه، وسلبوا المضمون أية قيمة فنية ونظروا إليه على أنه الجانب الثانوى فى العمل، الجانب الناقص الذى لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعا فنيا، واعتبر الحقيقة الاستطيقية " هى الشكل ولا شىء غير الشكل " (١)

وجعل " كروتشية " الشكل " محور الجمال فى الأجناس الأدبية، وجعله يمثل الحقيقة الجمالية ، وأنه هو وحده الذى يثير فينا الإحساس بها" (٢)

وعلى النقيض كان أصحاب المضمون يرون الفن كله مضمونا، وحددوا المضمون بأنه الرسالة التى يود البناء اللغوى أن ينقلها، والمذهب الذى يود أن يعبر عنه، سواء أكان أخلاقيا، أو فلسفيا، أو أدبيا، أو سياسيا، ولكنهم لم يسلبوا الشكل قيمته الجمالية،واكتفوا به تابعا مهما للمضمون " فالمضمون وليس الشكل هو الذى يتجدد فى البداية دائما . المضمون هو الذى يولد الشكل وليس العكس. المضمون يأتى أولا ، لا من حيث الأهمية وحسب ، بل من حيث الزمن أيضا

١- رينيه ويلك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧، ص٥٢

٢- د .مصطفى عمر: العمل الأدبى بين الذاتية والموضوعية ، دار المعارف،١٩٩٢، ص٦٣

وذلك ينطبق على الطبيعة، وعلى المجتمع ، وبالتالى على الفن (١)

ورغم أن " كولردج" قد حسم الخلاف بين أنصار الشكل وأنصـــار المضمون بنظريته فى الخيال التى حددت الخطوط الأساسية التى ينبنى عليها الخلق الأدبى ، عندما قـــال : إن الخيـــال هـــو مبـــدع الشـــكل العضوى، والشكل العضوى نابع من داخل العمـــل الفنـــى، وخاضـــع لتجربة الشاعر ، لا لعناصر خارجية *، ومـــن هنـــا أصـــبح الشـــكل الخارجى ليس بذى قيمة فى ذاته ؛ فقيمته فى اتحاده مع سائر العناصر المكونة للعمل الفنى اتحاداً عضوياً ، رغم ذلك ، ظل هذا التقسيم حتـــى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، بسبب الصراع النقدى بين التيارين الاجتماعى والماركسى من ناحية ، والتيار الشكلى الذى لعبت فيه السياسة دورا لا يمكن إنكاره من ناحية أخرى.

واللافت للنظر أن نسمع عمن لا يزالون يفهمون الأدب علـــى أنـــه شكل ومضمون ، ويرجعون القيمة فيـــه للشـــكل دون المضـــمون ، أو للمضمون دون الشكل، فكثيرا ما نسمع " من النقاد أن قصيدة ما جيـــدة فيما تشتمل عليه من إحساسات ومشاعر ، ولكنها فقيـــرة مـــن ناحيـــة أسلوبها أو صياغتها،وكثيراً ما نسمع بعض النقاد يتحدثون عن مسرحية فيقولون إنها سليمة من حيث البناء الدرامى ، ولكن يعوزها الموضـــوع الهام ذو الشأن التاريخى أو الوطنى أو الاجتمـــاعى ، وهـــذه جميعهـــا أخطاء يأباها الذوق ، بل وينفر منها العلم والفهم الصحيح لعمليتى الخلق الأدبى والنقد الأدبى على السواء" (٢)

ولعل ما دفع الكثيرين من المهتمين بالأدب ونقده إلى تصور إمكانيـــة الفصل بين الشكل والمضمون هو عدهم العمل الفنى وســـــــيلة من

١- أرنست فيشر :ضرورة الفن ،ترجمة أسعد حليم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨،صـــ١٩٤

*انظر قضايا النقد الأدبى صـــ ٣٣٧وما بعدها ،ومفاهيم نقدية صـــ ٥٠وما بعدها

٢- قضايا النقد الأدبى : صـــ٢٤٢

وسائل الدعاية لفكرة معينة، أو تأدية لرسالة معينة ، اجتماعية، أو أخلاقية، أو أدبية ، وفشلهم في الغوص داخله، واكتشاف الروابط الوثيقة بين شكله ومضمونه.

لكن ومع هذا الخلاف الجلي بين النقاد يمكن القول – ودون مبالغة – أن هناك اتفاق غير معلن بين أغلب المهتمين بالأدب ونقده على أن التفريق بين الشكل والمضمون لم يعد مقنعاً؛ لأن " هناك شكلا محددا دائماً مهما تنوعت التفاصيل ، والأنماط والطرز والوظائف، هذا الشكل ليس إطارا خارجيا، بل هو تنظيم وتنسيق وصياغة لعناصره المادية، بحيث يخدم الهدف المنشود منه ، ولهذا فبغير هذاالشكل لا يمكن للشيء أن يحقق وظيفة ، بل أكثر ما يكون التغيير في شكل المادة تغييرا في موضوع المادة نفسها " (١)

فهذا "هنري جيمس" يؤكد الترابط بين الشكل والمضمون قائلا: " الفكرة والشكل هما الإبرة والخيط ولم يصل لسمعي قط أن نقابة الخياطين أوصت باستعمال الخيط بدون الإبرة "(٢)

ويحذر" هارولد أزبورن" من يحاول الفصل بين الشكل والمضمون في الشعر قائلا : "لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ، ولاأسلوبها الخاص عندما تفصل عما تحتويه من معنى " (٣)

إن محاولة الفصل بين الشكل والمضمون ضرب من ضروب الاستحالة ، فلا خلاف حول ارتباط الشكل بالدلالة ، والدلالة بالشكل، ولا خلاف على أن الانحياز إلى طرف منهما اجتراء على الطرف الأخر، فالنص ليس قضايا فكرية ، واجتماعية، وسياسية، ودينية ،كما

١- محمود أمين العالم : تأملات في عالم نجيب محفوظ ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ،١٩٧٠ ، ص١٥

٢- هنري جيمس وآخرون : نظرية الرواية ، ترجمة د . أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ، ص٩٠

٣- مفاهيم نقدية : ص٥٠

إنه ليس تشكيلا لغويا ، وموسيقى ، وصياغة فنية،إنه يجمع في علاقة وثيقة هذا النظام اللغوى المركب ، وهذه القضايا مكوناً وحدة النص فلا تناقض – أبدا– بين " الشكل والمحتوى لأنه لا وجود لأى منهما بدون الآخر واستخلاص الواحد من الآخر قتل للاثنين" (١).

أ خيرا ..إن كان ظاهر هذه الأطروحة يدرس كلا منهما على حد ة – المضمون والشكل– فإن هذا تقسيم تقتضيه الدراسة المحكمة، وسيظهر الربط بين المضمون والشكل جليا فى أثناء الحديث عن البناء الفنى للرواية القصيرة



---

١ ـ السابق : صـ٥١

الباب الأول

طبيعة الرواية القصيرة

الفصل الأول

الرواية القصيرة

الجذور والهوية والخصائص

أ- الجذور والهوية

-١-

يتفق الباحثون فى تاريخ الفن الروائى وأصحاب معاجم المصطلحات الأدبية على أن الديكاميرون أو الحكايات العشر * التى أبدعها الأديب الإيطالى " بوكاتشيو" Boccaccie فى القرن الرابع عشر الميلادى ، والهبتاميرون ، أو الحكايات السبع ** التى أبدعتها مارجريت دى نافار" Marguerite de navar زوج هنرى الرابع ملك فرنسا فى القرن السادس عشر الميلادى الإرهاصات الأولى للرواية القصيرة Novella فى الإبداع العالمى لطول حكايتها النسبى بالنسبة لما كان شائعاً فى تلك الحقبة من حكايات ، مثل حكايات " بوتشيو" Poggio التى أطلق عليها اسم الفاشيتا Facatia ، ولتميزها بالتكثيف والإيجاز ، والميل إلى السخرية التى هى من خصائص الرواية القصيرة بمفهومها الحديث.

ويعتبرون أعمالا ،مثل "قصر المسرات" لويليام بينتر W.Paintar، "وبعض الأحاديث المحزنة " لجوفرى فينتون

*هى مجموعة حكايات كتبها الأديب الإيطالي جيوفانى بوكاتشيو ١٣١٣ – ١٣٧٥ وهى فى الغالب كتبت خلال سنوات طويلة، إلا أنها ظهرت عملا مكتملا فى الشكل الذى نعرفه اليوم ما بين عامى ١٣٤٩ – ١٣٥١ وتدور حول سبع سيدات وثلاثة رجال اعتزلوا مدينة فلورنس بعد أن اجتاحها مرض الطاعون ، وفروا إلى الريف، وأقاموا فى قصر أحدهم ، ولكى ينسوا ما خلفوا وراءهم من مناظر الموت اتفقوا على أن يحكى كل منهم حكاية.

** هى مجموعة حكايات كتبتها مارجريت دى نافار ١٥٥٣ – ١٦١٥ زوج هنرى الرابع ملك فرنسا، سارت فيها على نهج بوكاتشيو، وهى تدور حول خمسة رجال وخمس نساء احتجزوا فى نزل أعلى جبال البرانس بسبب طوفان ، واتفقوا على أن يحكى كل منهم حكاية فى كل يوم وكانت فى البداية تسمى حكايات ملكة نافار ثم عدلت إلى الحكايات السبع.

G.Fanton ، و" قصر صغير" لجورج بيتـــى G.Pottie ، التـــى ظهرت فى إنجلترا فى نفس الحقبة تقريبا تطورا غيــر مــؤثر لهــذه الإرهاصات ، التى ظلت جامدة دون تطور قرابة قرن من الزمان كانت فيه سمعة الرواية سيئة لدرجة رفض الأدباء الأوربيين وصف أعمالهم بأنها روائية . " ففى الفترة ما بـــين "١٧٠٠ – ١٧١٥" صـــدر مئتـــان وستون عملا لم تكتب كلمة رواية على واحد منها بل ظهر بدلا منها كلمـــات" حكايات" تسعة وستون مرة ، كلمـــة" أقصوصـــة تاريخيـــة" أربعون مرة، كلمة " مغامرة " ثلاثون مرة ، كلمة "مذكرات" عشـــرون مرة ، أما الباقـــى فجاء تحت الأسماء التاليـــــة"حوليات" ، "علامات"، "خطابات" ، "محاولات " (١)

ولم يتغير حال الإرهاصات إلا بعد ظهور الحكايـــات النموذجيـــة لسرفانتيس Cervantes الأسبانى ، الذى حـــرر الروايـــة مـــن قيـــود الديكاميرون ، التى ظلت مسيطرة على الرواية وكتابها قرابة قرن مـــن الزمان ، وقدم نصوصا تقترب إلى حد كبير مـــن الروايـــة القصـــيرة بمفهومها الحديث ، فاعتبر _ دون مبالغة _أبو الرواية القصيرة فـــى الأدب العالمى، واعتبرت حكاياته النموذجية " أصـــلا مهمـــا لـــــفن الرواية" (٢) . فبعد انتشارها بدأت الروايات القصيرة ذات النظرة الثابتة حول موضوع واحد ، التى يظهر فيها التوازن بين الإيجـــاز والتوســـع المطلق ، تظهر باحثة عن مكان لها بين الفنون الأدبية .

لكن وبسبب سيطرة المادة وكل ما هو عملى ومادى وملموس ومفيد على مجريات الحياة ،خبا وهج الرواية القصيرة ،شأنها شأن كل فنون

١-أمينة رشيد : حول بعض قضايا نشأة الروايـــة : فصـــول م ٦ ع ٤، ١٩٨٦ ، صـــ١١٥

٢ -أ يان رايد : القصة القصيرة ، ترجمة د. منى مؤنس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٠ ، صـــ٢٩

الحكى ، ولم تظهر إلا كجملة اعتراضية بين مؤلفات علمية كان انتشارها ذائع الصيت ، لكنها لم تمت نوعا أدبيا،وعادت للظهور مرة أخرى فى القرن التاسع عشر فى ألمانيا " فنا أدبيا متطورا للغاية (١) ، وخضعت للنظريات النقدية الجادة ، وأصبح لها كتابها، مثل كليثت Kle ist وهوفمان Hoffman ،وهرمان هيس Hermanhese، ونقادها المعنيون بتنظيرها، مثل بول هايس Poulheyse، وأجست شيجل Augest scheagal ، الذى أكد على أهمية نقطة التحول غير المتوقعة فى الرواية القصيرة ، وقد جعل هذا الاهتمام الألمانى جل النقاد ينظرون إليها على أنها نبت ألمانى خالص، مع أن الأدب الأمريكى عرفها نوعا أدبيا فى القرن التاسع عشر، وتعتبر رواية " الخطاب القرمزى" The scarlt Letter للأديب الأمريكى هوثورن Hothorn علامة من علامات الرواية القصيرة فى الأدب العالمى ،* فهى تتفق مع القصة القصيرة فى التركيز والإيجاز، وتنحو منحاها فى قلة عدد الشخصيات ، وتأثيرها الذى يتجه نحو نقطة واحدة؛ لظهورها فى عصر طغيان القصص القصيرة فى الأدب الأمريكى .

-٢-

إن كان الباحثون فى تاريخ الفن الروائى القصير قد نقبوا عن أصوله فى الموروث القصصى الإنجليزى ، والإيطالى ، والفرنسى مهملين الموروث العربى فإن ذلك لا ينفى وجود إرهاصات عربية لهذا الفن ، ظهرت قبل الإرهاصات الأوربية بثلاثة قرون على أقل تقدير **

فالباحث المدقق فى أدبنا العربى يجده قد عرف أنماطا من القصة استكملت الكثير من أسباب النضج الفنى فى فترات متقاربة من الزمن

السابق : ص٤٩

*انظر بووريس م . اخنياوم : أو هنرى ونظرية القصة القصيرة ، فصول، م٣ع٣، ١٩٨٣،ص٨٧

**- توفى جيوفانى بوكاتشيو ١٣٧٥م ، بعد ابن شهيد ، صاحب التوابع والزوابع، المتوفى ١٠٤٩م بثلاثمائة وست وعشرين سنة

بدأت بالقرن الرابع الهجرى ، ذلك االقــرن الــذى ظهــرت فيــه الإرهاصات الأولى للقصة القصيرة فى مقامــات "بــديع الزمـــــان الهمذانى " ، والإرهاصات الأولى للروايــة القصــيرة فــى "التوابــع والزوابع" لابــــن شهــيد المتوفى ٤٢٦ هــ ،" ورسالة الغفــران" لأبى العلاء المعرى المتوفى ٤٤٩ هــ ، و"حى بن يقظان" لابن طفيــل المتوفى ٥٨١ هــ وليس من قبيل المصادفة ظهور الإرهاصات الأولى للقصة القصيرة ، والرواية القصيرة فى وقت واحد ، فالمرجع المنطقى لهذا الظهور هو ما كان فى القرنين الثانى والثالث الهجريين من ثــراء حكائى ، ففيهما انتشرت بصورة لافتة للنظر الحكايات القصصية التــى كانت تحكى عن العرب وحروبهم ، وعن أفراد معينــين ،مثــل قــيس وليلى، وكثير وعزة، وغيرهم ، تلك الحكايات التى كانــت" مقامــات الهمذانى"بداية لأصل القصة القصيرة ، "ومحاكمة الإنسان والحيوان أمام محكمة الجان " لإخوان الصفا، بداية لأصل الرواية القصــيرة نتيجــة طبيعية لها.

إن اختيار هذه الأعمال – التوابع والزوابع ، وحــى بــن يقظــان، ورسالة الغفران للمعرى – إرهاصات أولية للرواية القصيرة فى الأدب العربى خاصة ، والعالمى بوجه عام ليس بدافع من عروبتى ، ولــيس لسبقها ما اعتبره الباحثون أصلا للرواية القصيرة بما لا يقل عن ثلاثــة قرون ، بل لتميزها بالإيجاز والتكثيف ، ولتعبيرهــا عــن مضــامين جادة، ولميلها أحيانا إلى السخرية اللاذعة ، المضحكة ، المبكية ، وهى أمور شديدة الارتباط بالرواية القصيرة المعروفة لنا الأن . إنها أعمــال تقترب من مفهوم الرواية القصيرة الحديث ، أكثر مــن الــديكاميرون، والهبتاميرون، وربما لا يعادلها فى الأهمية سوى حكايــات نموذجيــة لسرفانتيس .

إن محاولة تهميش الموروث الحكائى العربى وتجاهل دوره الفعــال فى بناء صرح الرواية ، والقصة القصيرة ، والرواية القصيرة مرده – فيما أظن – إلى :

أولا -اعتبار أغلب الدارسين العرب في مطلع النهضة الأشكال الدرامية المختلفة للأدب أشكالا وافدة مثل كافة أشكال التمـــدين التـــي عرفهـــا مجتمعنا المظلوم المعانى فى هذه الحقبة ، واتجاههم " بكل ثقلهـــم إلـــى التغريب أى محاولة الارتباط بالغرب ، الذى عرفوا عن طريقه عصر الحضارة ومعطياتها الجديدة . وأخذ كل منهم مـــــن المنبع الذى تيسر له " (١)

ثانيا – ادعاءات الغربيين أن العقلية العربية مباشرة لا تستطيع التركيب، وأن العربى ضعيف الخيال جامد العواطف .

ثالثا -تأخر عملية إحياء المضامين التراثية فى الرواية العربية فلم تبـــدأ إلا فى منتصف القرن الماضى على يد نجيب محفوظ ، الذى فتح هـــذه النافذة أمام جيل من الروائيين ، مثل جمال الغيطانى ، ويوسف القعيد.

ومهما كثرت أسباب التهميش فلا يمكن قبوله لما فيه من ظلم بـــين لعدة أسباب :

الأول- لا يمكن نفى السرد عن شعب من الشعوب، يقول رولان بارت: " يتواجـــــدالسرد فى كل الأزمنة ، وكل الأمكنة فى كـــل المجتمعـــات يبدأ السرد مع التاريخ أو مع الإنسانية ، ليس شعب دون ســـرد ، لكـــل الطبقات ، لكل المجتمعات الإنسانية سردياتها ، ويسعى غالبا أناس من ثقافات مختلفة ، وحتى متعارضة لتذوق هـــذه السردات" (٢)

الثانى-لا ريب فى أن الآداب الأوربية قد تأثرت بالأدب العربى شعره ونثره فهناك حقيقة"لا يستطيع أحد إنكارها وهى أن قصـــص الشـــرق الأخلاقية والخرافية وأمثالها من الآثار الأخرى قد حازت شهرة عظيمة فى القرون الوسطى، فلقد كان أول الكتب التى طبعت فى إنجلترا واسمه " حكم الفلاسفة وأمثالهم" منقولا عن ترجمة فرنسية أخذت عن أخرى

١- فاروق خورشيد : فى الأصول الأولى للرواية العربية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٢،صـــ١٤

٢- رولان بارت: النقد البنيوى للحكاية ، ترجمة أنطون أبوزيـــد ، منشـــورات عويدات ، بيروت ، ط١، ١٩٨٨ ، صـــ٨٩

لاتينية ، نقلها اللاتينيون عن نص عربى فى هـذا الموضـوع .
وكذلك فى القرن الثامن عشر كان لقصص ألف ليلة وليلة ما ينيف على ثلاثين طبعة باللغة الإنجليزية والفرنسية ، ومنذ ذلك الوقت نشرت هذه القصص أكثر من ثلاثمائة مرة بمختلف اللغات الأوربية ، زد على ذلك أن الإنجليز والأمريكيين يعرفون اسم " عمر الخيام " أكثر مما يعرفه الفرس أنفسهم " (١)

كما توجد أدلة قاطعة على تأثر شعراء و قصاصين أوربيين بحكايات ألف ليلة وليلة . "فقد تركت أثرها مـثلا علـى الشـاعر الإنجليـزى تشومر(ت ١٤٠٠م)الذى كتب حكاية الفارس الصغير وهى مأخوذة من ألف ليلة وليلة كما يقول المستشرق جب ، وتركت أثرهـا أيضـا فـى القصاص الإنجليزى تشارلزديكنز الذى كتب قصته المشهورة " ديفيـد كوبر فيلد" وإذا رجعنا إلى رائدى التراث الشعبى الألمـانيين" جـاكوب وفيلهم جريم " المعروفين باسم الأخويين جريم وهمـا أول مـن جمـع الأدب الشعبى الألمانى ، وصاحبا علم الفولكلور وكتابهمـا المسمى " حكايات الأولاد و البيوت" الذى صدر عام ١٨١٣، وجمعا فيه مائتى حكاية شعبية فإن الدراسات المقارنة أثبتت أن عدداً كبيـرا مـن هـذه الحكايات من حكايات ألف ليلة وليلة (٢)

ويشهد الأوربيون أنفسهم بهذا التأثير، يقول هوية:" إن الشرقيين قد أثروا فى الغربيين بإبداعهم الروائى فمـن أراد أن يعـرف أصـل الرواية وبيئاتها عليه ألا يبحث عنها فى جنوب فرنسا ، ولا فى أسبانيا كـما يعتقد كثيرون، بل فى مواطن أكثر بعدا وفى عصور أكثر

١-د . مصطفى عبد الشافى الشورى : التراث القصصـى عند العـرب ،الهيئـة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٩صـ٢٠٢

٢- د. محمود ذهنى: القصة فى الأدب العربى القديم ، مكتبة الأنجلو المصـرية ، ١٩٥٣، صـ٣١٦

قدماً فى أرض الشرق، فهى مواطن عرفت التخيل أكثر من غيرها" (١)

الثالث- لو لم يكن الموروث العربى الحكائى ذا قيمة ، لا يستهان بها ما ظهرت فنون الرواية، والرواية القصيرة ، والقصة القصيرة فيه ؛ لأنها كانت ستصبح عضواغريبا لا يقبله جسد الأدب العربى.

-٣-

عرف الأدب العالمى الرواية القصيرة Novella نوعــاً أدبيــا فــى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وسرعان ما أصــبحت منافســا قويـــــا للرواية Novel ، والقصة القصـــيرة Short story التـــى اعتبرها يوهانس كلاين Johannes Klain" ولدا غير شرعى للروايــة القصيرة "(٢) فى محاولة منه لإبراز المكانة العلية التى تمتعــت بهــا الرواية القصيرة فى الأدب الغربى ، تلك المكانة التى دفعــت هــاوارد ميروف H.mimarof إلى عدها "شيئا مثل الشكل الفنى الأولى المثالى" (٣)

وفى مصر عرفت الرواية القصيرة فى مرحلة متأخرة نسبيا عــن أوربا، فبسب اضطراب المصطلح فى النقد القصصى لم تعرف علــى أنها رواية لها خصوصيتها ، واكتفى المشتغلون بالنقد فى النصف الأول من القرن العشرين بإدخالها فى حظيرة الفن القصصى شأنها شــأن كل فنون الحكى ، التى كان مصطلح قصة يضمها كلها أحيانــا وفــى أحايين مصــــطلح حكاية. فكانت روايات " القصص حياة " لمحمــود خضر البوقرقاص ،و" وادى الهموم " لمحمد لطفى جمعـــة ،و"عــذراء دنشواى " لمحمود طاهر حقى كلها قصص، وأحيانا حكايات من البيئـــة المصرية.

وعندما شاع المصطلح " رواية – Novel " لم يهتم أحـــــد بمسألة

١- حول بعض قضايا نشأة الرواية : فصول ، م ٦ ، ع ٤ ، صــ١٠٩

٢- القصة القصيرة : صــ٢٥

٣- السابق : صــ٣٧

الطول والقصر، فكانت كل الأعمال التى زادت على الثلاثمائة كلمة تعرف بأنها رواية Novel ، وما كانت دون ذلك تعرف بأنها قصة Story ، وحتى بعد أن عرفت الملامح المميزة للرواية عن القصة القصيرة لم يبرز المصطلح "رواية قصيرة Novella" مصطلحا نقديا واضح المعالم على الساحة الأدبية فى مصر فى تلك الحقبة– النصف الأول من القرن العشرين–؛ لأن القصر كان عيبا فنيا لا مزية ، فقد كانت الرواية بسببه تهمل الكثير من ضرورات هذا الفن الحكائى– بمفهوم تلك الحقبة – الذى كان متمثلا جو القصص الشعبى وأسلوب بنائه الذى يحتاج إلى حشد الكثير من الأحداث والشخصيات.

ولم يأخذ مصطلح رواية قصيرة وضعه على خريطة الأدب فى مصر إلا فى بدايات النصف الثانى من القرن العشرين ، كرد فعل طبيعى للمعارك النقدية التى دارت حول تعريف الروايات الجديدة ، التى ظهرت فى تلك الحقبة ، والمتغيرات السياسية ، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية التى شهدها المجتمع ، واستدعت وجود نمط روائى يستطيع التعبير عن مستجدات العصر بعد فشل الأشكال التقليدية فى التعبير عن مجتمع متطور، متغير ؛ لاعتمادها على وصف العلل فى وقت كان المجتمع فيه فى أمس الحاجة إلى التفكير فيه ، وفى مستقبل قاطنيه ، وعلاقاتهم مع الذات والغير، ومواقفهم من النمط المعيش الجديد.

وكان من الأنماط الروائية الجديدة ، الرواية القصيرة Novella التى عرفت فى العقد الستينى شكلا روائيا ، ودارت مناقشات النقاد حولها على استحياء فى العقد السبعينى، وإن كانت مناقشاتهم حولها كانت مرة على أساس أنها رواية قصيرة ، ومرات على أنها قصة طويلة *

* مصطلح قصة طويلة مصطلح أنبته النقد الصحفى ، لا وجود له فى معاجم المصطلحات الأدبية .

ولم تأخذ حقها في الدراسة شكلا أدبياً جديدا إلا في النصف الثاني من العقد الثمانيني ، لكن هذه الدراسات - رغم وفرتها - دراسات قاصرة ، لم يعالج أصحابها أسباب القصر، ولا مفهومه ، ولا القصير في الرواية القصيرة ، ولم يشر أحدهم من قريب أو من بعيد إلى أسباب انتشار هذا الشكل القصصي الذي أصبح - دون مبالغة - المسيطر على الساحة الأدبية في مصر، ولم يحاول أحدهم الإجابة عن سؤال لا يمكن غض الطرف عنه ، ألا وهو، هل الرواية القصيرة تغير في بناء الشكل الروائي القديم ؟ أم هي مولود جديد؟ * وأرى أن عدم الإجابة عن هذا السؤال هي سبب بعد كل الدراسات عن الغوص في أعماق الرواية القصيرة ، وسبر أغوارها ، هذه الرواية التي أراها مولوداً جديداً شديد الشبه بالأم الرواية ؛ فكل عناصر الرواية متوفرة بها، وكل التكنيكات الروائية تقليدية ، وحديثة تحملها بناؤها ، لكنها موظفة بشكل جديد يخدم هدفا واحداً ، هو ضغط حجم الرواية لتناسب ظروف عصر أصبح فيه المتلقي غير قادر على معايشة الأعمال الملحمية كما أن لها خصائصها المميزة ، التي تميزها عن القصة القصيرة ،والرواية الطويلة**وترغمني على استبعاد مجرد التفكير في أن تكون تغييرا طرأ على شكل قديم.

-٤-

إن انتشار الرواية القصيرة في مصر وسيطرتها على الساحة

---

* فشلت دراسات العقدين الأخيرين من القرن الماضي في تعريف القارئ ...خصص بالرواية القصيرة، فناقد ، مثل "عزت نجم" يحار في أثناء حديثه عن ...اية " يوميات زوجة سرية " للأديبة مرفت إسماعيل ويقول: التكييف الفني للعمل ...ي أنه قصة قصيرة طويلة، التي يطلق عليها النوفيللا ! مجلة القصة ،ع٨٨ ، ١٩٩٧

* سوف استخدم هذا الوصف " طويلة" رغم عدم دقته للتفريق بين الرواية ...واية القصيرة.

الأدبية بهذا الشكل الجاذب للانتباه عائد إلــى عــاملين ، أحــدهما خارجى ، أقصد به ظروف المجتمع ، والأخر داخلــى ، اقصــد بــه الأسباب المرتبطة بشكل الرواية القصيرة ومضامينها.

أولا – العوامل الخارجية:

يقول جولد مان " إن الخطوة الأولى نحو تعليل تغير بناء رواية هو محاولة الكشف عن جملة الخصائص العامــة للبنــى العامــة للوسـط الاجتماعى الذى ظهرت فيه الرواية" (١) وأرى أن جملــة الخصــائص العامة للوسط الاجتماعى قادرة على إنبات أشكال جديــدة أكثــر، مــن قدرتها على تغيير بناء شكل قديم.

فمن ينظر فى المجتمع المصرى فى النصف الثــانى مــن القــرن العشرين يستطيع أن يربط بين الظروف الاجتماعية ، والاقتصــادية ، والسياسية ، والثقافية وبين ازدهار الرواية القصيرة فى تلــك الحقبــة بالذات ، خاصة إذا اعتقد بأن الفرد المبدع لا يستطيع أن يمارس حياته خارج نظام من العلاقات الاجتماعية والإنسانية ؛ لأن مقوماته الخاصة لا تنمو، ولا تتطور إلا عن طريق تلقيه لنوع معــين مــن التجــارب والمعارف التى تستوجب ارتباطه بشكل أو بأخر بنظام اجتماعى معين.

فإذا كان هذا النظام مهلهلا سياسيا ، واجتماعيا، واقتصاديا، وثقافيا ، تبرز فيه الأنا الفردية ، وتسود فيه البنية الاقتصادية التنافسية ، وتتفاقم فيه الأزمات الفكرية، والأخلاقية، وترتع فيه نماذج سياسية مهلهلة قادمة من الخارج " بعضها أوربى ، وبعضها أمريكى ، وبعضــها نــازى ، وبعضها فاشى " (٢) ؛ لأن أحزابنا السياسية _مع كثرتها_ غير مؤثرة، وجلها دون فكر سياسى محدد ، أو هدف إصلاحى واضح المعالم تسعى إلى تحقيقه ، أحزاب " حرباوية " تتلون باللون الذى يرضى الــنــخبة

١–صبرى حافظ : الحداثــة والتجســيد المكــانى ، فصــول م ٢ ع ٤ ،١٩٨٢ صــ١٦٤

٢– د. محمد نعمان جلال : التيارات الفكرية فى مصر المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، صــ٦١

الحاكمة ، فرؤساء الأحزاب يسعون خلف الحصانة والأعضاء يسعون إلى دخول دائرة الضوء ، التى أصبحت السياسة فى مصر أيسر طرق الوصول إليها ، وتخدم إصلاحات النخبة الحاكمة فيه مصالح فئة معينة وكأن من هم عداها ليسوا من أبناء هذا البلد ، وتهتز فيه القيم الأصيلة الواحدة تلو الأخرى ، لتحل محلها قيم طفيلية هدامة عانى منها الأدباء والمفكرون أكثر من غيرهم.

ولم يكتف النظام الحكم فى العقد السبعينى بإجبار الأدباء على الرحيل " سافر محمود السعدنى إلى الخليج ، والناقد رجاء النقاش إلى قطر ، والشاعر محمد عفيفى مطر إلى العراق ، وعبد الرحمن الخميسى إلى العراق- أيضا- ليموت فى موسكو .. بل أعلن المدعى الاشتراكى (الذى اخترعه الرئيس السادات) فى مايو ١٩٧٨ أنه سيقيم الدعوى ضد ثلاثين كاتبا مصريا فى الخارج وعشرة فى الداخل ، من بينهم محمد حسنين هيكل أقرب الصحفيين إلى الرئيس جمال عبد الناصر(١) لتقديمهم إلى المحاكمة*

وفى العقد الثمانينى عانى المجتمع المصرى من ظاهرتين خطرتين للغاية :

الأولى – قيام بعض المؤسسات فى المجتمع بالدور الذى كانت تقوم به الحكومة وتولت بنفسها مصادرة الإبداع ، والحجر على النشر بشتى الوسائل ، والثانية – انتشار ظاهرة الإرهاب والتطرف الدينى . الظاهرتان اللتان دفع بعض الكتاب الروح ثمنا لهما فى العقدالتسعينى ، الذى لم يشهد تطورا ملحوظا فى الأوضاع على المستوى السياسى، أو الاقتصادى، أو الاجتماعى ؛ فجل إصلاحات هذا العقد صدمت الفئة المطحونة ، التى لم تستفد شيئا يذكر من هذه الإصلاحات التى فاقمت الإحساس بالقهر.

١-موسوعة مصر الحديثة : الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد الثامن ،١٩٩٦ ، صـ١٧-١٨

*أرى النظام الحاكم فى العقد السبعينى ثمار غرس غرس فى الحقبة الناصرية

وسط هذا الجو الخانق كان لابد من وسيلة تشعر الفرد المبدع أنه قادر على الرفض والتغيير ، فكان تحطيم الأشـكال الفنيـة الموروثـة بمضامينها وأساليبها ، ومحاولة خلق أشكال جديدة ، أو إحياء أشـكال قديمة – لا لشيء سوى – لإثبات ذاتـه ، والتعبيـر عـن مضـامينه بأساليبه. فكانت الرواية القصيرة التي تناسب – كما تقول – " مـارى دويل سبرينجير": " بعض الأشكال النثرية التي كثيرا ما تجمعها فكرة جادة أو فكرة تراجيدية " (١)

وبجوار الانهيار الاجتماعي على كافة المستويات لعب فقدان أدبـاء العقد السبعيني الثقة في مجموعة من رواد الأدب والنقد ، باعوا أنفسهم للسلطة ، يبررون أخطاءها ، ويزينون صورتها ، وينظـرون لـلأدب على " أنه حيوان سياسي" (٢) يخدم أغراض النخبة الحاكمة المسيطرة، دورا هاما في الثورة على كل ما أرسوه من مبادئ و البحث عن شـكل أدبي جديد .

ولعبت سرعة إيقاع العصر دورا لا يمكن الاستهانة به في ظهـور الروايـة القصيرة ، فالتغيير السريع لبنية الواقع خلق حالة مـن عـدم التوازن ، وكان لا مفر من إيجاد حالة توازن تحتوي الفرد والجماعة ، ولم يكن من سبيل إلى تحقيق ذلك إلا بنـوع معين من الخلق الأدبـي يناسب الإيقاع السريع للحياة ، وفي الوقت ذاته يستطيع التعبـير عن هذه الحياة.

كما كان لازدهار فن القصة ومنافسته للأشكال الأدبية الأخرى دور بارز في انتشار الرواية القصيرة، فقد وضع هذا الازدهار كتاب الرواية الطويلة في مأزق دفعهم إلى البحث عن شكل جديد للخروج منه، فكانت الرواية القصيرة.

١- القصة القصيرة : صـ٩٠

٢-د. محمد أحمد بدوي: أثر التغيرات الاجتماعية في الشكل الروائـي ، رسـالة دكتوراه مخطوطة ، ك الآداب ،ج القاهرة ، صـ٧٣

ويرتبط بازدهار الفنون الأدبية اختلاف الذوق الأدبى ، ورفض المتلقى للرواية الملحمية " التى يغيب سـردها وراء الوصـف الاسـتطرادى المضجر وتتوارى شاعرية لغتها وراء العبارات الكلاسـيكية الأنيقـة والجمل المسكوكة " (١)

وقد لعب المبدع نفسه دورا مهما فى ظهور الرواية القصيرة فرغبة الأديب فى التجريب رغبة لا يستهان بها ، تظهر إذا شعر بأن إمكانات الشكل الذى يبدعه لم تعد قادرة على فهم وتصوير ديمومـة التغيـرات المشكلة للحياة التى يحياها ، وتظهر فى الفترات التى يشعر فيها الأديب بكثير من فقدان الثقة فى القيم الروحية والاجتماعية التى تـربط الفـرد بالجماعة.

والمبدع المصرى عانى مـن فقـدان الثقـة فـى القـيم ، بـسبب الاضطرابات الكثـيرة التى مر بها المجتمع " متناقضات غير مفهومـة فى بعض الأحيان ، حرب يتلوها سلام مع العدو ، فقراء جدد ، تزايد عدد الأبراج والعشش السكنية فى نفس الوقت ... عالم واسـع غريـب يشبه جحيم دانتى اليجيرى " (٢) وشعر فى ذات الوقت بهروب الحيـاة من الرواية لانشغال الروائى بالنظريات الاشتراكية ، ومشاكل الطبقات العاملة ، واهتمامه بالتركيز على تفاصيل الحياة الواقعية دون الاهتمـام بجوهرها ، فكان البحث عن شكل جديد ، وطريقـة جديـدة للتعبيـر ، ومضامين جديدة نابعة من روح العصر الذى يعيشه النتيجة الطبيعية لهذه المعاناة ، وكانت الرواية القصيرة ضالته التى أرهقه البحث عنها .

ويضاف إلى العوامل السابقة شيوع مصطلح النصية ، المـصطلح الذى جعل الدارس مجبراً على تجاوز مصطـلحات (الرواية –

١- د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ٢٤٠ ، ١٩٩٨ ، صـ٥٦

٢- موسوعة مصر الحديثة:صـ٢٠

الرواية القصيرة – القصة القصيرة – المسرحية) بكل عمقها ورسوخها التاريخى إلى مصطلح " النص" ، وكسر قواعد التجنيس والنوعية ، بعدما عبرت الرواية إلى القصة ، والقصيدة ، والمسرحية عبورا لافتاً للنظر، فأصبح الحديث عن شعرية السرد وبلاغة الحوار ، والرواية التى تستعير بعض تقنيات القصة القصيرة ، مثل التركيز، والتكثيف ، وقلة الشخصيات ، حديثا لا غرابة فيه، حديثا تطرب له الأذن ويباركه العقل ، وكان من نتائج ذلك الرواية التى حار المهتمون بالأدب القصصى فى تسميها برواية قصيرة أم قصة طويلة ؟

فهى نتاج ذوبان النوعية ، ذلك الذوبان الذى أدى إلى التداخل بين الأجناس والأنواع التى ظلت راسخة لعقود طويلة ، تحميها قداسة القدم، ويمنع الاقتراب من قوانينها المحددة التهيب من الاتهام بالمروق والشطط والخروج عن الملة الأدبية ، وكأن الاقتراب فسوق أو شرك !

إن طبيعة العصر هى التى أنجبت الرواية القصيرة ، فالمجتمع المتغير فى كل لحظة لا يحتاج إلى وصفه ، بل إلى التفكير فيه ، والتفكير فى المجتمع – كما يقول: نجيب محفوظ – : " يقودنا إلى ما يمكن تسميته بالأدب الفكرى ، ففى الأدب الفكرى لا يكون البطل هو الشخص الخاص ، المحدد – واضح التعبير – وإنما البطل هنا هو الشخص العام الذى هو الإنسان فى قضاياه الكلية والرئيسية ، وهذا الإنسان العام لا يصلح للرواية التى تقوم على الوصف والسرد . (١)

ثانيا – العوامل الداخلية :

لعبت عدة عوامل مرتبطة بالرواية القصيرة شكلا ومضمونا دورا مهما فى انتشارها هذا الانتشار الواسع ، مثل حجمها المتوسط ، وثراء

١– عبد الرحمن أبو عوف : الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩١ صـ١٥٥

نصها ،والمضامين التى تبنتها ، ومناسبتها لتقبل التجديد.

فحجم الرواية القصيرة جعلها وسيلة مناسبة يعرض فيهـا المبـدع آراءه الإصلاحية ، ورأيه فيما يشغل بال الإنسان من حوله ، وتفسيره لما يضطرب به المجتمع من أحداث ومشكلات وتيارات ، سياسية ، ودينية، متأكدا من وصول هذه الآراء ، وتلك الرؤى والتفسيرات إلى المتلقى ، الذى يمثل له إكسير البقاء . فالحجم المتوسط جعلها مقروءة أكثر من الرواية الطويلة ، وسهل عملية وصول الفكرة إلى المتلقى، ونصها السردى الثرى بالمأثورات الشعبية ، والمظاهر الأسطورية ، والملحمية لعب دورا فى انتشارها. فقد جذب هذا الثراء المتلقى الراغب العيش وسط أحداث يهرب بها من واقع مؤلم وأصبحت ، ملجأ المثقف كلما ضاقت حلقات الواقع واستحكمت من حوله.

والمضامين التى تبنتها كان لها دورها فى انتشارها ، فكلها مضامين شديدة الارتباط بالفرد المعانى ، المتألم من المجتمع الخانق الذى يعيش فيه ، مضامين تدور حول مأساة الإنسان المهمش ، المغمور على مستوى الجماعة ومستوى الذات ، ورصد التشوهات والندوب فى الواقع السياسى والاجتماعى ، وتصوير الانتقالات ، والانهيارات فى التكوين الاجتماعى ، وكلها مضامين تمس وتراً حساساً فى نفس المتلقى، وترسم له لوحة معاناته.

ومن أسباب شيوعها مقدرة شكلها على تقبل إشكاليات الرواية الحديثة. فقد ظهرت الرواية القصيرة بشكل لا فت للنظر فى مصر، فى الوقت الذى بدأت فيه الدعوات إلى رواية جديدة تملأ الكون ، فكأنها كانت أحد الأبناء الشرعيين لهذه الدعوى التى استطاعت بجدتها استقطاب كل الأنظار إليها – فرحا حينا وحقدا حينا– استقطابا خدم نصوص معتنقيها ، فنوقشت ، وحللت ، وقبلت ، ورفضت ، لكنها شاعت .



ب - الخصائص

إن الحديث عن خصائص الرواية القصيرة Novella يستوجب أولا الوقوف أمام تعريفها ؛ للارتباط الشديد بين الخصائص والتعريف . فالعلاقة بينهما علاقة الحيز بالمادة ، فكما أنه من المستحيل تحديد حيز للاشيء فمن المستحيل – أيضا – تحديد خصائص مصطلح دون الوقوف على تعريف جامع مانع لهذا المصطلح.

ولكى نجيب عن سؤال ما الرواية القصيرة ؟ يجب دراستها فى ثلاثة مستويات، الأول مستوى التعريف النظرى ، والثانى مستوى المقارنة بينهما وبين القصة القصيرة Short story ، والرواية Novel ، والثالث مستوى المكانة التى تتمتع بها فى التعبير عن الحياة تعبيرا فنيا موضوعيا.

وبالنسبة للمستوى الأول نجد خمس صعوبات تعوق وضع تعريف نظرى للرواية القصيرة ، وإن كانت لن تمنع منعا قاطعا وضع تعريف لها .

الصعوبة الأولى:

وجود اتجاه نقدى رافض لمسألة تقنين الفنون عموماً ، وللرواية قصيرة كانت أم طويلة حتى لا تتحول النظريات إلى قوالب تجبر الروائى على صب أعماله فيها، فهذا " آلان روب جرييه "أحد أنصار هذا الاتجاه يرفض وبشدة "أن تكون هناك نظرية أو قالب يصنع مسبقا لتصب فيه كل الروايات بعد ذلك (وينادى بأن يكون) لكل رواية ، وكل روائى شكله الخاص" (١)

الصعوبة الثانية :

تتصل بطبيعة الرواية القصيرة فهى تتميز برحابة التجربة ، وتعدد الاتجاهات ، وتنوع التكنيك فهى " تتخذ لنفسها ألف وجه ، وترتدى

١- آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة ، ت مصطفى إبراهيم، دار المعارف (بدون)، صـ٢١ ، بتصرف

في هيئتها ألف رداء ، وتتشكل أمام القارىء تحت ألف شــكل " (١) ، مثل سائر أشكال فنون الحكى ، مما يصعب مسألة وضع تعريف جامع مانع لها ، بل يجعله ضربا من ضروب المستحيل ؛ فكل رواية جديدة ، تجربة جديدة فى حد ذاتها ، لها طابعها الذى يميزها عن غيرها مــن التجارب ، ولها رؤيتها الخاصة فى التكنيك ، التى لا يمكن أن تتفق مع غيرها ، لتصل إلى حد السيماترية مثلا ، ومن هنا تحتاج كل تجربة جديدة تعريفا خاصا بها ، وحدها ، لتمييزها عن غيرها من التجارب .

الصعوبة الثالثة :

هى الصلة الوثيقة بين الرواية القصيرة ، والأســطورة ، والــشعر ، والسيناريو ، والموسيقى ، والقصة القصيرة ، فهى لا تلفى غضاضة فى أن تغنى نصها السردى بالمظاهر الأسطورية ، ولا تلفى غضاضة فى أن تأخذ من الشعر صوره ، ومن السيناريو تقطيـــع المــشاهد ، ومــن الموسيقى انسيابيتها الحالمة ، ومن القصة القصيرة تكثيفها وتركيزها ، حقا هى مختلفة عن هذه الفنون تماما ، لكنها لا تستطيع البعد عنها كل البعد ، إنها ستظل " مضطربة فى فلكها وضاربة فى مضطرباتها" (٢) وهو ما يثقل كاهل من يتعرض إلى مسألة وضع تعريف جامع مانع لها.

الصعوبة الرابعة :

هى نظرة الكثيرين من المهتمين بالنقد القصصى للرواية القصيرة على أنها رواية Novel وعدهم تعريف الرواية شاملا للروايــة الطويلــة والقصيرة على حد ســـواء . فالدكتور عبد الفتاح عثمان يقــول فــى كتابه " بناء الرواية " عند تعرضه لتعريفها: " سوف نرى أن بعــضهم يذكر مصطلح " رواية " ، وبعضهم يذكر مصطلح " قصة " ، والقصة

١- فى نظرية الرواية : صــ١١

٢-السابق : صــ١٣

عندهم تعنى الرواية أى القصة الطويلة التى هى موضوع البحث ، وإن كنا فى بحثنا التطبيقى سنتناول ما عدا القصة القصيرة ، أى أنـــه سيعالج القصة المتوسطة على النحو الــذى نجــده فـــى " قنـــديل أم هاشـــــم " ، و" صح النوم " للأستاذ يحيى حقى (١)*

فهو يؤكد على أن التعريفات التـــى سيعرضـــها ، والأخـــرى التـــى سيقترحها للرواية Novel تضم الرواية الطويلة ، والرواية القصيرة ، أو القصة المتوسطة كما يحلو له أن يسميها .

الصعوبة الخامسة:

وجود مصطلحات أخرى تقترب فى تعريفهـــا مـــن تعريـــف الروايـــة القصيرة ، مثل القصة الوسطى ، التى تعنى " قصة نثرية أطـــول مـــن القصة القصيرة ، وأقصر من القصة الطويلة أو الرواية ، ويتراوح عدد كلماتها عادة بين الخمسة عشر ألفا والثلاثين ألفا " (٢) والقصة السوقية " وهى الرواية القصيرة المكتوبة فى غير إعداد فنى كاف ، والتى يقصد بها مجرد التسلية للقارىء الذى لا يهمه قراءة الآثار الأدبيـــة، وتـــدور موضوعاتها حول تقلبات المغازلة التى تنتهى فـــى غالـــــب الأحيـــان بالزواج " (٣)

لكن وجود مثل هذه الصعوبات – ورغم كثرتها – لا يمنـــع وضـــع تعريف نظرى للرواية القصيرة ، يميزها عن بقية فنون الحكى ؛ وذلك لأن الرواية " فن يخضع للحياة ، والحياة تخضع لنظام كونى له قوانينه

١- د. عبد الفتاح عثمان : بناء الرواية المـــصرية ، مكتبـــة الـــشباب (بـــدون) ، صـــ١١

* هذا الخلط ليس وقفا على الدكتور عبد الفتاح عثمان ، فقد وقع فيـــه كثيـــر مـــن الباحثين والنقاد

٢- د. مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيـــروت ١٩٧٤ ، صـــ٣٥٦

٣- السابق :صـــ٣٥٦

وأطره الثابتة ، وإذا ثبت هذا لموضوع التجربة فإنـــه يثبـــت بالتـــالى لمعادله الفنى " (١)

كما أن التعريف النظرى – لأى فن – لا يتناول إلا السمات العامـــة للشئ المعرف دون الخوض فى تفصيلات دقيقة ، أى أنه يسمح دائمـــا بدخول سمات أخرى جديدة ، حتى أننى أستطيع الجزم بأن تعريفات كل الفنون فضفاضة .

إن من يطالع آراء النقاد المصرين حول تقسيم الأشكال القصـــصية إلى أنواع فسيرى خلافات جمة ، ففى الوقت الذى يجمعون فيه على أن الرواية Novel أطول الأشكال القصصية ، يرفض الدكتور طه محمود طه المصطلح " رواية " ، ويفضل عليه المصطلح " قـــصة " ، وفـــى الوقت الذى يجمعون فيه على أن " القصة " هى الشكل التالى للرواية ، يصر الدكتور طه محمود طه على وصفها بالإ يجاز لتكـــون "القـــصة الموجزة" ، وفى الوقت الذى يجمعون فيه على أن القصة القصيرة هى الشكل الثالث ، لا يذكرها محمود تيمور فى تقسيمه، ويسميها الـــــعقاد " الحكاية الصغيرة " *

ومن تقسيمات النقاد أستطيع أن أحدد الأشكال التى اتفقـــوا عليهـــا ، وهى الرواية ، والقصة ، و القصة القصيرة ، والأقصوصة التى يطلق عليها أحيانا " القصة القصيرة جداً ".

وهى تقسيمات لا تشير من قريب أو من بعيد إلى مصطلح " روايـــة قصيرة Novella، وتعتبر المصطلح " قصة Story " بـــديلا عنـــه، ولعل ذلك هو السبب الرئيسى فى عدم وجود تعريفات عربية للرواية

١- بناء الرواية صــ١٠

* يمكن الرجوع فى هذا الموضوع إلى آراء الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه " الأدب وفنونه " ،وآراء الدكتور طه محمود طه فى كتابـــه القـــصة فـــى الأدب الإنجليزى ، وآراء الدكتور زغلول سلام فى كتابه "دراسات فى القصة العربيـــة الحديثة" ، وآراء الأستاذ محمود تيمور فى كتابه " دراسات فى القصة والمـــسرح " ومجلة فصول، المجلد السابع ، العددان ٣، ٤ ، ١٩٨٧

القصيرة ، باستثناء تعريف الدكتور الطاهر أحمد مكى فى كتابــه " القصة القصيرة دراسة ومختارات " الذى أعده التعريــف الأول لهــذا الشكل الروائى فى الأدب العربى المعاصر كله * فقبل التعريف كــان النقاد لا يعرفون فروقاً بين القصة القصيرة ، والرواية القصيرة . ففى عام ستة وسبعين وتسعمائة وألف صدرت رواية "طرح البحر" ليوسف القعيد مع خمس قصص قصيرة يجمعها غلاف واحد ، وعــدها النقــاد قصة قصيرة، مع بعدها التام عن القصص القصير.



إن الباحث عن تعريفات للرواية القصيرة ســيلاحظ عــدم شــيوع المــصطلح الإنجليــزى Short Novel وأن المــصطلح الإيطــالى Novellaهو الأكثر شيوعا بين الباحثين والنقاد وأصــحاب المعــاجم الأدبية ، فمعجم أكسفورد يقول عن Short Novel : " هى عمل أدبى أطول من القصة القصيرة وأقصر من الرواية ونحن نميل إلى استخدام الكلمة الإيطالية Novella لهذا النوع من الكتب متوسط الحجم " (١)

وسيلاحظ اهتمام بعض التعريفات – القليلة – بالمضمون ، وبعــضها بالشكل والمضمون معا ، فهذا جوته يقول فى تعريفها : " إن موضــوع الرواية القصيرة ما هو إلا حدث لم نسمع به ولكنه وقع أو بشكل أكثــر تحديدا أنه حدث لم يحضر له " (٢)

والواضح فى هذا التعريف اهتمام صاحبه بالمضمون دون الاهتمام بشكل الرواية القصير وفنياتها ، وتركيزه على غرابة المضمون.

---

* الطبعة الأولى ١٩٧٧

1- The oxford English Dictionary , second edition x 1989. P 8 ,4

2-Adictionary of literary terns third edition . P. 41 – 42

ويعرفها جاكدون Jacuoddon فى معجم المصطلحات الأدبية بأنها : " نوع من القصص القصيرة " (١) ، ويزيد معجم أكسفورد فى أثناء حديثه عن Novella زيادة مهمة تكمل التعريف السابق هى " يدور حول أناس نعرفهم أو نعرف ما هو مهم عنهم " (٢) ويظهر جليا اهتمام جاكدون بشكل الرواية القصيرة ، واهتمام معجم أكسفورد بالشكل والمضمون معاً .

ويعرفها أيان رايد Ianreid بأنها " العمل الذى يحقق التوازن بين الإيجاز الدقيق والتوسع المطلق" (٣)

ويعرفها حسن الجوخ بعد الإشارة إلى تعريف أيان رايد بأنها " فن توسيع الإيجاز" (٤)

وأرى أن التعريفات السابقة كلها قاصرة ، ففى الوقت الذى ركز فيه جوته على أنها" حدث" ليجعلها مترابطة تتآزر عناصرها من أجل الوصول إلى نهاية ، وركز معجم أكسفورد على ارتباطها بالواقع ارتباطا وثيقا ، بتعبيرها عن أناس نعرفهم ، أو نعرف ما هو مهم عنهم فى محاولة لربطها بالحياة ، وتوضيح حقيقة مهمة هى موضوعية الرواية القصيرة ، وأشار أيان رايد إلى إيجازها الذى يخالف إيجاز القصة القصيرة ، لم يشر أحد إلى عنصر " الخيال الذى ينفى عن الرواية القصيرة النقل الحرفى للواقع ، ويؤكد أنها ليست انعكاسا لكل معطياته ،بل هى انتقاء واختيار.

1-The Ex- book .p.41.42

2- The oxford . P.565.

٣- القصة القصيرة : صـ٩٣

٤- حسن الجوخ : الرواية القصيرة مجلة الثقافة الجديدة ، عدد ١٠٢ مارس،١٩٩٧،صـ٢٤

وإن كـــان تعريف حسن الجوخ قد سلم من هذا الـــنقص عنـــدما جعلها " فن " إشارة إلى الخيال فيها ، انطلاقا من أن الفن خيال ، ويقوم لا محالة على عنصرى الاختيار والانتقاء ، حتى فى شكله الـــواقعى ، فإنه مبهم لعدم توضيحه المقصود بالإيجاز ودرجة التوسع.

وأرى الرواية القصيرة سرد نثرى خيالى قصير يتصل بكثير مما يهم الناس ، يقدم فى صياغة فنية متماسكة أساسها الإيجـــاز علـــى كافـــة المستويات ، يستفيد من شتى الفنون ، ويستولى على المتلقـــى فكـــرا وشعوراً.

ففى هذا التعريف يتضح شـــكل الروايـــة القـــصيرة ، ومـــضمونها ، وخصائصها ، وتأثيرها فى المتلقى.

۞۞۞۞۞

أما المستوى الثانى الذى من خلاله يتحدد مفهوم الرواية القـــصيرة ، فهو مستوى المقارنة بينها وبين القصة القصيرة ، والرواية الطويلـــة ، الفنين اللذين يشتركان معها فى الأداة والغاية ، فمن خـــلال المقارنـــة تتكشف المعالم ، وتتضح السمات.

أولا – بين الرواية القصيرة والقصة القصيرة:

قد يظن أنه لا فروق واضحة بـــين الروايـــة القـــصيرة ، والقـــصة القصيرة ، لكن الباحث المدقق يراهما – مع انتمائهما إلى جنس أدبـــى واحد – مختلفين كما وكيفا ، فالفروق بينهما تتصل بالمنبع الذى تسترفد منه المادة ،وبالتكنيك، والشخـــصيات، والزمـــان ، والمكـــان ، وكـــم المعلومات المقدم من كلتيهما ، بالإضافة إلى الحجم الـــذى لا خـــلاف عليه.

إن المنبع الذى يسترفد منه كاتب الرواية القصيرة ، وكاتب القـــصة القصيرة مادتهما منبع واحد ، هو بحر الحياة الزاخر بالأحداث ، ولكن طريقة الاسترفاد مختلفة " فكاتب القصة القصيرة يهتم بالاتجاه العقلـــى الذى يجتذب الجماعات المغمورة على اخـــتلاف الأزمنـــة كجماعـــات

الشحاذين ، والفنانين ، والمثالين الذين يستشعرون الوحدة ،أو الحمالين، أو رجال الدين الفاسدين ، ولذلك تبقى طبيعتها فردية وحشية ، متأبية نافرة من روح الجماعة" (١)

أما الروائى فإنه غير مكترث بعملية الاجتذاب هذه ، لذا نرى الرواية فناً يتسع للنبالة ،والدونية ، وللفردية والجماعية ، يتسع للحياة كلها بمنمنماتها الدقيقة ، ومكوناتها المعقدة الضخمة.

وقد أثرت نوعية المادة المسترفدة على شخصيات الرواية القصيرة ، وشخصيات القصة القصيرة ، فعلى حين نرى شخصيات القصة القصيرة من المهمشين وغيرهم من ذوات المرتبة ، نراهم فى الرواية يتميزون بالرصانة ويشبهون إلى حد بعيد الشخصيات التى نلتقى بها فى حياتنا اليومية ، لذا يقول أوكونور فى كتابه الصوت المنفرد " يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيرا فى الرواية، إنه الوعى الجاد باستيحاش الإنسان" (٢) ، ويضاف إلى ذلك عدد الشخصيات الذى لا خلاف عليه.

وتوجد فوارق تكنيكية بين القصة القصيرة والرواية القصيرة ، فعلى حين نرى حبكة القصة القصيرة تشبه الشبكة المتداخلة الخيوط ، نرى حبكة الرواية القصيرة تسير فى اتجاه تصاعدى إلى نقطة تحول غير متوقعة Wendepunkt ثم يهبط خط سير الأحداث بعد ذلك.

والوصف فى الرواية القصيرة يستخدم بتقنية مغايرة للموجود فى القصة القصيرة، فالقصة القصيرة قدرتها على وصف الكليات تأخذ شكلا جزئيا ، تلعب فيه اللحظة دورا كبيرا مع التكثيف والاختصار والصنعة ، أما الرواية القصيرة فهى قادرة على وصف الكليات فى صور جزئية متلاصقة ، تخلق عالماً دراميا يشبه الواقع.

١- بناء الرواية صـ١٩

٢- فرانك أوكونور : الصوت المنفرد ، ترجمة د محمود الربيعى ، الهيئة المصريةالعامة للكتاب ،١٩٦٩ ، صـ١٤

والنهاية فى القصة القصيرة تختلف عن نهاية الرواية القــصيرة ، فعلى حين تلقى القصة القصيرة بثقلها ناحية النهاية التى تكــون دائمــا نقطة توتر، تلقى الرواية القصيرة بثقلها ناحية نقطــة التحــول غيــر المتوقعة.

ويضاف إلى ذلك ارتباط النهاية فى القصة القصيرة بكل ما يسبقها من أجزاء ، فهى تأتى شارحة لكل ما يسبقها ، على عكس نهاية الروايــة القصيرة التى لا تمثل جزءا أساسياً فى الإيقاع.

ويوجد فرق جوهرى بين زمن القصة القــصيرة ، وزمــن الروايــة القصيرة ، هو صعوبة تفتيت الوحدة الزمنية فى القصة القصيرة * تلك الوحدة التى يمكن تفتيتها فى الرواية القصيرة ، إلى ماض ، وحاضر ، ومستقبل ، بل وإحداث شىء من التداخل بين الأزمنة الثلاثة.

بالإضافة إلى أنه أكثر رحابة منه فى القصة القــصيرة ، ويــسمح بالوثبات الزمانية الخادمة للقصر والتكثيف .

وتتميز الرواية القصيرة عن القصة القصيرة بوفرة المعلومات التــى تقدمها للمتلقى ، فحجم الرواية القصيرة الذى يقارب حجم عشر قصص تقريباً ** يسمح للروائى بإضافة ما يراه مفيداً من معلومــات لتعميــق الحدث ، وهذه مزية لا تتوفر للقاص المجبر على الانتهاء مــن حدثــه على وجه السرعة فى حدود كلمات معدودات.



---

*صعب لكن ليس مستحيلا ، خاصة فى القصة القصيرة جداً

** هذا التحديد ليس دقيقاً كل الدقة لأسباب ترتبط بطبيعة القصة القصيرة

إن الباحث عن فوارق بين الرواية القصيرة والقصة القصيرة لابد أن يضع فى الاعتبار قبل الخوض فى البحث عن هذه الفوارق ، أن الرواية القصيرة قد تركز على فرد متوحد، أو على لحظة زمنية قصيرة، ولا يجعلها ذلك قصة ، بل لا يقربها من القصة ، " لأن طول الشريط اللغوى ما يلبث أن يترك بصماته الواضحة على هذا الفرد المتوحد واللحظة القصيرة ، ويزودهما بروافد وأبعاد تخرج بهما عن تركيز الأقصوصة المعهود على اللقطة واللحظة والفرد الهامشى المغمور أو المقتلع من علاقاته الاجتماعية دون أن يتمكن من الإقلاع عنها ، وتدفع بهما إلى خضم علاقات أوسع ، ودلالات اجتماعية وحضارية لا مهرب منها ، وامتداد تاريخى يفرضه طول الشريط اللغوى برغم محدودية الزمن الروائى ، واختزال العالم الإنسانى ، أو تقلص مساحة اللوحة الاجتماعية " (١)

ويجب أن يضع الباحث فى حسبانه – أيضا – أن وجود الفوارق لا ينفى وجود اتفاق بين الرواية القصيرة ، والقصة القصيرة ، اتفاق يظهر جليا فى التكوين الثقافى والنفسى الذى يتمتع به كاتب القصة القصيرة ، وكاتب الرواية القصيرة ، فكلاهما فنان شديد الفردية ،ينظر للحياة من زاوية خاصة ،يرى الإنسان فى أغلب الأحيان مأزوما، يتمتع بقوة إحساس عالية ، يستطيع بعدها أن يعى ويشخص بسهولة المشكلات الغارق فيها مجتمعه ، وتقديم الحلول لها .

ثانيا– بين الرواية القصيرة والرواية الطويلة :

إن محاولة التمييز بين الرواية Novel ، والرواية القصيرة Novella محاولة جد صعبة لتعدد نقاط التشابه بينهما ، فمادة الرواية الطويلة هى نفسها مادة الرواية القصيرة وتكنيكات الرواية الطويلة – تقليدية وجديدة – هى نفسها تكنيكات الرواية القصيرة ، بعد تعديلات

١- صبرى حافظ : الحداثة والتجسيد المكانى ، فصول م ٢ ، ع ٤ ، ١٩٨٢ ، صـ١٦١

تخدم القصر ، وما يرى فى الرواية القصيرة من تكثيف ، وتركيز ، وجمل قصيرة ، تقترب بالسرد من الشاعرية ، وسخرية تخدم الحدث ، يرى مثله فى أجزاء من الرواية الطويلة.

لكن- ومع ذلك – توجد نقاط خلاف بينهما ، بعضها يتصل بالشخصية ، وبعضها يتصل بالتكنيك ، بالإضافة إلى الحجم الذى لا خلاف عليه .

فالشخصية فى الرواية القصيرة تظهر دائما جاهزة غير قابلة للنمو ، يبدأ العمل وينتهى دون أى تغيير يطرأ عليها ، فهى " تتسم بالاقتصاد الشديد ، فهى كل، يأخذ دوره ، ويقوم بمهمته ، ويتبع " البؤرة " حيث تتحرك ، وتتكلم ، مما يجعل هذه الشخصيات تبدو كما لو كانت قد قطعت علاقتها بالعالم فيما عدا الخيوط الممتدة منها إلى الراوى " (١) ، وعلى نقيض ذلك الشخصية فى الرواية الطويلة فهى – فى الغالب – تنمو وتتطور عبر الزمن ، ومع تطور الأحداث.

والتكنيك فى الرواية القصيرة يتميز برفضه للوحات المنعزلة ، والتحليل والرسوم الجانبية التى يعتمد عليها كاتب الرواية الطويلة ، لمنع تسلل الملل إلى نفس المتلقى ، كما أنه تكنيك رافض للأحداث الجانبية الموازية والتفاصيل الدقيقة المتعلقة بحياة الأشخاص ووضعهم الاجتماعى ، ويركز على إبراز الجوهر ، إلا إذا كانت هذه التفاصيل الدقيقة هى موضوع العمل.

ولتكنيك رسم الزمان والمكان فى الرواية القصيرة الخصوصية التى تميزه عن قرينه فى الرواية الطويلة ، فالقفزات الزمانية والاعتماد

١- د. صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، دار سعاد الصباح،١٩٩٢، صـ٥٤-٥٥ ، بتصرف

على التواتر النمطى لازمتـــان أساســيتان فـــى الروايـــة القـــصيرة ؛ لاختزالهما الزمن الممتد فى جمل أو تعبيرات ، وعدم الاهتمام بالبعـــد الجغرافى ، والبعد النفسى للمكان ، أساس التعامل مع المكان فيها.

۞۞۞۞۞

أما المستوى الثالث الذى من خلاله يتحدد مفهوم الرواية القصيرة ، فهو المكانة التى تتمتع بها الرواية القصيرة بين الأشـــكال القصـــصية الأخرى عند التعبير عن الحياة وما بها من صراعات .

وأرى أن المكانة التى تتمتع بها بين الأشكال القصـــصية الأخـــرى مكانة علية، فهى للمبدع وسيلة يعرض فيها آراءه الإصلاحية ، ورؤيته الخاصة فيما يعانيه الإنسان من حوله ، وتفسيره لمـــا يـــضطرب بــــه المجتمع من أحداث ، ومشكلات ، وتيارات سياسية، ودينية ، واثقاً من قدرتها الاستيعابية المعادلة – إن لم تكن تفوق – لقدرة الرواية الطويلة، متأكدا من وصولها الى المتلقى.

وهى للمتلقى نافذة يطلع منها على حياته التى لا يراهـــا مـــع أنـــه منغمس فيها ، ومصدر لمتعة تفوق متعة قراءة قصة قصيرة ، أو رواية طويلة، فحجمها المتوسط مغر للبدء فـــى القـــراءة ، ونـــصها الثـــرى بالمأثورات ، والمظاهر الأسطورية ، والمضامين المشغولة بالإنـــسان المطحون ، المعانى ، مجبر على الإكمال حتى النهاية.

إنها – بلا أدنى ريب – الشكل الأدبى القادر على إصـــلاح عيـــوب المجتمع – أى مجتمع– وتغيير فكر واتجاهات أفراده ، فحجمها الذى لم يؤثر فى قدرتها الاستيعابية جعلها فناً جماهيرياً له القارئ العاشق ، فى مرحلة الانقلاب العلمى والمعلوماتى التى تهز كل شىء فى حياتنا ، من قيم ، وعلاقات بالتراث ، وتمسك بالعقيدة ، مرحلة نحتـــاج فيـــــها – وبشدة – إلى أدب ليس جادا ، فقط ، بل قادرا على الوصول إلى عقلية المتلـــــقى والتغلغل فى نفسه للكشف عن أدواء الذات وعلاجها ، أو – وذلك أضعف الإيمان – الضغط على مواضع الألم بشدة ، كى يشعر المرء بها ، فيسعى خلف أسباب الألم باحثا لها عن دواء ، وهذه أدنـــى

غايات الأدب ، لو فشل فى تحقيقها انحرف عن مساره ، ومعنى انحراف الأدب ، هدم الكيان البشرى ، ذلك الكيان القادر وحده على صنع الحياة .

۞۞۞۞۞

بعد تعريف الرواية القصيرة ، وتحديد الفوارق بينها وبين القصة القصيرة ، والرواية الطويلة أستطيع عرض خصائصها التى استنبطها من الأعمال الروائية القصيرة التى تمكنت من الاطلاع عليها ؛ لأنها ستكون خصائص لمعلوم لا مجهول.

يقول نيمروف عن الرواية القصيرة :" إن هذا الشكل الفنى لا يجب أن نعتبره شكلا فنياً يجمع بين الرواية وبين القصة القصيرة ، لأنه يعتبر مثل الشكل الفنى الأولى المثالى " (١)

ومن هذه الرؤية التى تعطى الرواية القصيرة خصوصية ، أستطيع تحديد خصائصها ، التى أراها إحدى عشرة خصيصة.

***الأولى* - حجم متوسط :**

تتميز الرواية القصيرة بحجمها المتوسط ، الذى لا يمكن النظر إليه على أنه حجم لقصة قصيرة ، ولا يمكن النظر إليه على أنه حجم لرواية طويلة ، وهو حجم غير محكوم بعدد معين من الكلمات ، فالفن لا يخضع لمثل هذه القيود الصارمة.

الثانية - استهلال ذو طبيعة خاصة .

تميل استهلالات الرواية القصيرة إلى التركيز والتكثيف ، لتعاملها مع شخصية محورية واحدة وحدث محورى واحد ، ولا يتعدى استهلالها الفقرة الأولى ، أو– أحيانا –السطر الأول فقط ، ويتميز بشيوع " حس كوميدى أو تراجيدى إذ لا فرق فى المعالجة وما تتطلبه الشحنة الشعورية التى تحتوى من ذات المؤلف الشيء الكثير ، وغالبا ما تهتم هذه الاستهلالات بالتأريخ الشخصى للبطل " (٢)، وللمكان. فالرواية لا يتركز فعلها الكلى فى الأساس إلا عليهما ، ويتنوع الاستهلال بين الاستهلال السردى ، والاستهلال الحوارى العاكس للأزمات النفسية.

١–القصة القصيرة :صـ٩٢

٢– ياسين النصير : الاستهلال فى البدايات فى النص الأدبى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، يونيو ١٩٩٨ ، صـ٢١٠

الثالثة - **لغة مكثفة :**

يميل كاتب الرواية القصيرة إلى استخدام الجمل القصيرة Hechee التى تقترب بالسرد من الشعر المنثور ، وتكون جزءا من البناء الفنى للرواية سواء كانت لغة سرد أم لغة حوار ، فالحوار فيها – غالبا – يخلق نصاً جديدا داخل النص الكبير.

الرابعة - **ازدواجية الدلالة :**

لا يصرح كاتب الرواية القصيرة بكل شىء ، بل يلمح ويترك الكثير لعقلية المتلقى الاستشفافية ، لذا تحمل لغته دائما دلالات خفية غير الظاهرة منها ، لكنها ليست لغارتمية ، فالمتلقى يستطيع الوصول إلى ما يتعمد الكاتب حجبه ، إما من المواقف المقدمة داخل السرد ، أو من خلال" المعارف المشتركة بين ما يقدمه النص من عالم تخيلى ، وما يعيشه القارئ من عالم فعلى" (١)

الخامسة- **نوعية خاصة من الأبطال :**

لا تتعامل الرواية القصيرة إلا مع بطل محورى واحد ، وبقية الأشخاص فيها ملحقة بالمركز ، ودائما بطلها مأزوم على مستوى الذات ، يعانى من قهر أو من ثقل مسئولية، وتقدم شخصية البطل بتقديم موجز ، لكنه شامل فى ذات الوقت ، تتكون به هيئة بشرية ، تفكر وتشعر، قد تكون ناقصة ، لكنه ليس بالنقص المخل ، بل هو النقص القادرة عقلية المتلقى على استكماله.

السادسة - **حدث مركزى واحد :**

تقوم الرواية القصيرة على حدث مركزى واحد ، يستقطب كل مكونات العمل التى دائما ما ينتج عن صراعها شك يقود إلى نقطة غير متوقعة Wendepunkt ، يعد الروائى متلقيه لها من بداية العمل . وتتجنب

---

١ - حاتم عبد العظيم : النص السردى ، فصول م ١٦ ، ع ٣ ، ١٩٩٧ صـ١٩

الرواية القصيرة الأحداث الثانوية، والحبكات الفرعية التى من شأنها صرف الأنظار عن الحدث الرئيسى .

***السابعة* - وجهة نظر خاصة للواقع :**

تميل الرواية القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئى محسوس ، فهى تغلب المألوف واليومى والنادر والثانوى على الأساسى والمباشر، وتصور الواقع كما ينطبع على وعى الشخصية الرئيسة ، لا كما هو موجود فعلاً.

***الثامنة* - وصف موجز:**

تعتمد الرواية القصيرة على الوصف الموجز الفعال ، الموظف بدقة ، فلا تحتوى على صورة وصفية تفصيلية ، والوصف فيها – دائما – أقل من الموصوف، وتلعب الرسومات الموجزة التى يرسمها الكاتب دوراً رمزياً ، أو معادلا موضوعيا للإحساس المسيطر على الشخصية الرئيسية ، ولا يعنى هذا أن الوصف فيها يأتى مبتوراً ؛ فبتر الوصف هدم للعمل ، وضرر البتر أشد من ضرر الاستطراد العائق تطور الحدث.

وإن كان الوصف فى الرواية الطويلة أداة الكاتب لدفع الملل عن المتلقى ، فإن التبطىء ، والحذف ، والتأجيل أدوات الراوى فى الرواية القصيرة لدفع الملل عن المتلقى.

***التاسعة* - مكان وزمان لهما طبيعة خاصة:**

حيز أحداث الرواية القصيرة يختلف عن حيز أحداث القصة القصيرة ، فمكان الأحداث فيها أكثر رحابة منه فى القصة القصيرة ، ولا يعادل مكان الرواية الطويلة ، التى تمنح القارىء إحساسا قوياً بالمكان من خلال الوصف المستفيض للأشياء. مكان يستمد رحابته من الوثبات الناتجة عن توارد الخواطر . وكذلك زمانها يختلف عن زمن القصة القصيرة ، وزمن الرواية ، فهو يتعدى زمن اللحظة المعروف فى القصة القصيرة ، ولا يمتد امتداد زمن الرواية ، تميزه الوثبات التى تلعب دوراً أساسيا فى مسألة القصر.

العاشرة - **ملمح السخرية :**

من العلامات المميزة للروية القصيرة ملمح السخرية Sarcasem الذى يستخدم بأكثر من شكل ، فيكون أحيانا بأسلوب الاستفزاز ، وأحيانا بالرسم الكاريكاتيرى ، أو من خلال موقف كوميدى أو تعليقات مضحكة، وهى ليست مجموعة حماقات متجاورة ، لكنها جزء من موضوع ، لا تقصد لذاتها ، بل لغرض أسمى هو تكبير العيوب ، لترى من كافة الجوانب .

الحادية عشرة - **إثارة الأسئلة :**

النص الروائى القصير يثيركما من الأسئلة ، دون الاهتمام بطرح أية إجابات لها ، تاركا للمتلقى استخلاصها من بين ثنايا النص،أسئلة تجعل النص الروائى القصير ضخما ضمنياً ، وإن كان قصيرا من ناحية الشكل .

۞۞۞۞۞

إن النقاد – القليلين – الذين اهتموا بتحليل الأعمال الروائية القصيرة كانوا ينظرون إليها من حيث الحجم ، فاعتبروا كل ما هو واقع بين الرواية Novel والقصة القصيرة Short Story ، رواية قصيرة Novella ، حقا الحجم عنصر أساسى بين عناصر الحكم على عمل من حيث الطول والقصر، لكنه ليس العنصر الوحيد . وقد كان من نتائج اهتمامهم بالحجم فقط تضارب الأحكام ، فنظروا إلى أعمال على أنها روايات قصيرة، مع أنها روايات طويلة مبتورة ، وحكموا على أعمال بأنها روايات قصيرة ، مع أنها لا تصلح سوى أن تكون قصص قصيرة.

وسأناقش هنا عملين هما " الوتد " للروائى خيرى شلبى " وغسيل مخ " للروائى عصام دراز ، فكلاهما لا يمكن إدراجه تحت مصطلح رواية قصيرة ، فالأول رواية طويلة مبتورة ، والثانى قصة قصيرة بها

الكثير من الاستطرادات . أملاً أن تكون هذه المناقشة توضيحاً لخصائص الرواية القصيرة.

***أولا* – الوتد بين الرواية Novel والرواية القصيرة Novella**

يسعى خيرى شلبى فى روايته " الوتد"خلف العائلة الفاضلة التى يأملها ، العائلة الأنموذج ، المتماسكة بكم من التقاليد الأصيلة، التى لا يمكن لأى فرد – مهما كانت مكانته داخل العائلة – أن يخترقها فى محاولة للمروق. رسم خيرى شلبى صورته الباحث عنها داخل " دار العكايشة " التى تحوى بين جنباتها سبعة رجال ، وعشر نساء ، هم " درويش " الأخ الأكبر، وزوجه " مريم "و " عبد العزيز" وزوجه " زينب ، و"عيسى "وزوجه " سكينة" ، و" طاهر " وزوجه " بهانة" وصادق" وزجه " هانم " ، و"عبد الباقى" وزوجه " عزيزة " ، و"طلبة " وزوجه "سميحة " ، بالإضافة إلى الأم الحاجة " فاطمة تعلبة " ، وابنتيها ، العانس "بسيمة "، والأرملة "بهية " وحشد من الأطفال بينهم الراوى.

تدور الحياة داخل هذه العائلة وفق نظام محكم بمجموعة من التقاليد والقوانين الداخلية وضعتها الأم – الحاجة فاطمة تعلبة – قوية الشكيمة ، التى استطاعت بحكمتها القضاء على النزعة الفردية بين هذا الجمع القاطن دارها، باللين أحياناً، وبالشدة فى أحايين أخرى ، فهى لا تتورع عن طرد ابنها " عبد العزيز " من الدار عندما حاول التفكير فى هدم ما قامت ببنائه عبر سنوات، لنازع فردى عابر انتصر على بقية نوازعه التى صنعتها بيديها ، وتعودت على تحريكها فى الاتجاه الذى تريد ، الاتجاه الخادم الجماعة، تطرده دون زوجه وأولاده " يخرج من الباب بطوله ، وحده .. حتى بدون ثيابه حتى بدون أولاده" (١)

١-خيرى شلبى:الأعمال الكاملة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣،ج١،ص٣٨٩

ولم يكن لبناء الحاجة " فاطمة تعلبة " أن يستمر لولا تخطيطها ونظرتها البعيدة ، فهى تدقق فى اختيار زوجات أبنائها ، كى لا يكن سببا فى زعزعة بنائها ، وتبالغ فى الحرص على أموال أسرتها غير عابئة باتهامات البخل والشح ، ساعية إلى جعل وجود عائلتها فى القرية وجودا شرعيا فى وقت كان البقاء فيه للملاك ، تقول " تعلبة " : " لقد دخلت هذه الدار وهى مجرد جدران ، ولم يكن أبوكم يملك اكثر من ثلاثة أفدنة .... وكنتم تلوموننى وتنحلون وبرى بينكم وبين أنفسكم ، وتتهموننى بإدخار عرقكم فى دولابى .. وإننى لا أصرف عليكم إلا بحساب شديد، ربما كان هذا صحيحا ، ولكنكم تملكون عشرين فدانا كلها من حسن تدبيرى وشطارتى " (١)

وبالإضافة إلى ذلك ملكتهم – كما تقول – ما هو أهم " تملكون جماعتكم ، تملكون كنزا كبيرا هو كونكم جماعة يغلق عليكم باب واحد، يرعاكم قلب واحد والرب واحد" (٢)

من ينظر إلى رواية " الوتد" سيحكم عليها من الوهلة الأولى بأنها رواية قصيرة ، فصفحاتها لم تتجاوز الاثنتين وأربعين صفحة من الحجم المتوسط ، لكن بشىء من التدقيق والفهم الجيد لخصائص الرواية القصيرة سيرفض هذا الحكم ، فالحجم ليس العنصر الوحيد الفاصل فى مسألة الطول والقصر خاصة إذا ما عرفنا أن هناك أعمالا روائية كثيرة مبتورة الحدث ، وأعمالا قصصية كثيرة تبنى بناءً دائريا يزيد صفحاتها حتى تصل إلى حجم رواية قصيرة ، لكنها لا تخرج من حظيرة القصص القصير ، رغم طولها اللافت للنظر.

فمع أن الرواية قائمة على بطل محورى واحد ، والصراع فيها قائد إلى نقطة غير متوقعة تصدم القارىء ، وترسخ لخصيصة مهمة من خصائص الرواية القصيرة أرفض تصنيفها على أنها رواية قصيرة. ففى الوقت الذى كان فيه الاستعداد على أشده بعد وفاة الحاجة تعلبة "

٢- السابق : صـ٣٩١

٣- السابق : صـ٣٩٣

خرج درويش إلى دكان الحاج على القطان فاشترى أثواب الكفن من أجود صنف وأغلاه ، ثم أمر فجاء البناء والنقاش وذهبوا إلى مقبر العائلة فأعادوا بناءها من جديد على نحو أكثر جمالا وهيبة وأقرب إلى أضرحة الأولياء الصالحين .. وتولى بنفسه إحضار الماء وسقيا التوتة الكبيرة والأعشاب المتناثرة " (١)فى هذا الوقت نرى غير المتوقع. فيموت " درويش " وكأنه كان يجهز المقبرة لنفسه.

ومع أن حجم الرواية صغير للغاية لا يمكن اعتبارها رواية قصيرة Novella **لعدة أسباب :**

الأول – إسراف الكاتب فى السعى خلف التفاصيل ، وتفاصيل التفاصيل فى أثناء حديثه عن أبناء " فاطمة تعلبة" وزوجاتهم ، والطرق التى اتبعتها فى اختيار كل واحدة قبل الشروع فى إتمام زواجها بابنها ، وإسرافه فى الحكايات الجانبية التى يرويها الراوى عن نفسه ، وترويها " هانم " عن العفريت الذى ظهر لها فى فجر كاذب ، تلك الحكايات الصالحة لتكوين حدث مواز للحدث الأصلى ، لا يتحمله بناء رواية قصيرة.

الثانى– كثرة عدد الشخصيات ووجودها داخل حيز ضيق يتنافى مع بناء الرواية القصيرة ، ويشعر المتلقى باختناق الشخصيات.

الثالث– عدم وجود مقدمات لنقطة التحول غير المتوقعة" موت درويش تلك النقطة التى يستعد لها كاتب الرواية القصيرة من السطر الأول .

الرابع – كثرة التشبيهات والاستعارات غير المجدية ، التى تشغل بال المتلقى وتتنافى مع مبدأ تكثيف اللغة وتركيزها.

إن " الوتد" رواية طويلة Novel مبتورة الحدث والمكونات ، كان من الممكن أن تكون أكثر تميزا إذا ناسب حيزها مكوناتها.

١-السابق : ص٣٩

ثانيا – **غسيل مخ بين الرواية القصيرة Novella والقصة القصيرة Short story.**

في عمله " غسيل مخ " يسعى عصام داز إلى ابراز الوجه القبيح لعمليات القهر النفسي بتصويره حادثة اعتقال الدكتور" حــــلمي حسين "الدبلوماسي الشهير في أثناء عودته إلى منزله ليلا ، وأثـــر ذلك عليه،الأثر الذي بدا في بداية العمل محدودا ،ثم أخذ ينمو مع تطور الحدث،رغم الإفراج عنه.

تتخذ مقاطع القصة شكل " كريشندو" متصاعد متلاحق ، يشعرنا بأن البطل فريســــة تحاك حولها خيوطاً عنكبوتية شيئا فشيئا ، تعوق حركتها ، لكنها تتحرك فتزداد الخيوط إحكاماً فلا تستطيع منها فكاكاً .

في بداية العمل يبدو الدكتور " حلمي حسن" ثابتاً رغم المعاملة السوقية التي عومل بها من بضعة رجال " هيئتهم بصفة عامة توحي بأنهم أشبه ببعض البلطجية وقطاع الطرق ، رغم ملابسهم وأناقتهم المفتعلة التي لا تتنا سب مع شخصياتهم ، ولا مع تصرفاتهم التي تشبه تصرفات بلطجية السينما الشعبية " (١) ، ودفعه هذا الثبات إلى التفكير في إجراءات انتقامية يعلم بها هؤلاء الرجال كيف يحترمون الإنسان مادامت إدانته غير مؤكدة ، لكن تفكيره الانتقامي سرعان ما تلاشى لحظة دفعه في غرفة مظلمة فقد فيها الإحساس بالمكان والزمان ، وانقطع فيها عن العالم الذي لم يربطه به سوى ضوء خافت يتسلل من نافذة صغيرة على استحياء ، وأصوات بعيدة تبدو آتية من عالم أخر تزيد أعصابه توترا،ومشاعره شحذا حتى أصبحت كحد الموسى "وبدأت سيطرته على نفسه تقل بالتدريج " (٢)

في ذروة التوتر منى نفسه أن يكون ما حدث خطأ من موظف مهمل، وأن تظهر الحقيقة ، لكنها لم تظهر فاضطر أن " يخلع سترته

١- عصام دراز : غسيل مخ ، دار الطباعة والنشر الإسلامية ، القاهرة ،١٩٩٢، صــ١٠

٢- السابق صــ٢٠

ليتحرر بعض الشيء.. تردد قبل أن يفك رباط العنق.. وضع رباط العنق على المنضدة،فك أزرار القميص، فرد البطانية الصوف الوحيدة وغطى ساقيه وجسده ، وتمدد على السرير وهو ينظر إلى السقف الداكن والبرودة تنفذ إلى عظامه " (١).و بعد مرور ليل حل بعده ليل جديد " بدأ يشعر بهبوط شديد فى معنوياته وعزيمته "(٢) وراح يطرق باب الحجرة الضخم طرقا هيستيرياً ، لم ينته إلا عند ما فتح الباب ، واخبره الحارس أنه يعرفه جيدا " أعرف أنك حلمى زفت " (٣)، وبعدها بدأ " يوقن أن احتمال الخطأ فى كل ما حدث قد أصبح ضعيفاً ، وأن كل شيء بدا له مقصودا ومعد له من قبل " (٤) واتجه إلى الله "أنا برىء يا إلهى " (٥) ،وحاول أن يتذكر موقفاً يستدعى اعتقاله ، لم يجد سوى أنه قال فى إحدى المرات أمام بعض الأصدقاء لا للفوضى.

هذا العمل الذى حمل غلافه مصطلح "رواية " وقال كاتبه فى تقديمه له " إنها رواية قصيرة صغيرة الحجم "(٦) لا يمكن تصنيفه على أنه رواية قصيرة Novella فهو قصة قصيرة لعدة أسباب:

الأول : الكاتب اتجه إلى الحدث مباشرة دون مقدمات ، فقارىء القصة يجد نفسه أسير مادتها ، غارقاً فى تفاصيلها من السطر الأول ، وهذه مزية من مزايا القصة القصيرة الجيدة.

الثانى : القصة من السطر الأول حتى السطر الأخير تقوم على أكتاف شخصية واحدة هى شخصية الدكتور " حلمى حسين " والشخصيات الأخرى رغم وجودها لم نشعر بها سوى مرة واحدة ، وهذا يبتعد بالعمل عن الرواية القصيرة التى تعتمد فى بنائها على شخصيات .

١- السابق :صـ٢٧
٢- السابق : صـ٣٠
٣- السابق : صـ٤٣
٤- السابق : صـ٥٨
٥- السابق:صـ٦١
٦- السابق :صـ٥

الثالث– النهاية غير متوقعة وعلى درجة عالية من التكثيف ، وشـــارحة لكل ما سبق، يخطط لها الكاتب من بداية العمل ، وهى بذلك تختلف عن نهاية الرواية القصيرة التى لا تعتبر جزءاً أساسيا فى الإيقاع.

إن قصة " غستِل مخ " بعد حذف ما بها مـــن رســومات تعبيريـــة ، وصفحات بيضاء فى نهاية المقاطع ،التى لا أرى لها ضرورة فنية ، لن تزيد عن الخمسين صفحة من الحجم " الصغير" وإن حذفنا منها مقطعاً كاملاً يشغل ست صفحات ، عبارة عن حلم يشعر فيه البطـــل بنهايتـــه الحتمية ؛ لعدم أهميته ، فإن ما سيبقى لا يمكن وصفه بـــــأنه روايـــة قصيرة .

۞۞۞۞۞

أرى قبل أن أنهى حديثى عن جذور وهويـــة وخـــصائص الروايـــة القصيرة ضرورة الإجابة عن سؤالين هـــامين ، همـــا مـــا المقـــصود بالقصر؟ وما هو القصير فى الرواية القصيرة ؟

وأرى القصر طريقة خاصة لمعالجة الفكرة ، هذه الطريقة هى التى تجعل عدد الشخصيات محدوداً ، وتجعل اللغة ميالـــة إلـــى التلمـــيح ، وتجعل الوصف موجزاً والمكان محدوداً ، هذه الطريقـــة هـــى التـــى أوجدت ما يعرف بالرواية القصيرة.

أما القصير فى الرواية القصيرة فهو كل مكوناتها ، حدثها القـــصير، مكانـــــها المحـــدود ، وزمانها المقتصد، و شخصياتها القليلة ، و لغتها الموجزة ، وقد انعكـــس تركيز المكونات على الحجم فبدا متوسطا قياساً على الرواية الطويلة ، والقصة القصيرة.

الفصـــــل الثانى

المضمـــــــــــــون

إن من يتعرض لدراسة مضمون عمل روائي يجد نفسه أمام إشكالين، أولهما ، ما هو الفرق بين المضمون والموضوع ؟ وهل هما مختلفان فعلا ؟ أم هما لفظتان لمعنى واحد ؟ وهي أسئلة اختلف حولها النقاد ، فالبعض يرى الموضوع هو المضمون ، والبعض يرفض ، ويرى المضمون مستقلا ، والبعض الأخر يرى أنهما مختلفان ، لكن من الممكن أن يرتقي الموضوع إلى المضمون من خلال موقف الأديب .
والإشكال الثاني : هو ضرورة التركيز على وظيفة العمل الأدبي عند مناقشة مضمونه ، مع أن الوظيفة في حد ذاتها لا يمكن أن يتفق عليها مجموعة من النقاد، لاختلاف الانتماءات العقائدية ، والتصورات السياسية ، والالتزامات الاجتماعية التي تفرضها الحقبة المعيشة ، والكيان الاجتماعي المحيط بالفرد ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى طبيعة النصوص الروائية التي أصبحت تعتمد على التعدد الداخلي ، بمعنى أن النص بداخله نصوص متعددة ، قد تتباعد ، وقد تتقارب ، لكنها متعددة " حتى يمكن القول أننا أصبحنا في مواجهة ما يعرف بالنص التوليدي الذي يعيش دائما لحظة مخاض ، ومن ثم يعيش حالات ولادة مستمرة "(١)

لذا لابد أن أشير – منحيا الإحساس بالذات جانبا – إلى أن تحليلي لمضامين النصوص الروائية القصيرة في الفترة موضوع الدراسة يسمح بوجود تحليلات مضادة من آخرين ، تختلف الأيديولوجيا المحركة لهم عن الأيديولوجيا المسيطرة علي ، والمحركة لتوجهي الحياتي "فإنتاجية النص رهينة القارئ ، ومخزونه الثقافي والنفسي، ورهينة نظرته التي يتوجه بها إلى النص، وزاوية هذه النظرة وامتدادها الأفقي وعمقها الرأسي "(٢).

۞۞۞۞۞

إن الباحث في مضامين الراويات المصرية القصيرة يجدها منحصرة في جبروت السلطة، وسياسة القمع ، وانقلاب الأوضاع وفساد الأخلاق، والصراع الحضاري والشعور بالاغتراب ٠

١- د٠ محمد عبد المطلب:بلاغة السرد،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ٢٠٠١م صـ٤٦
٢- السابق: صـ٤٥

وهى مضامين عبرت عنها موضوعات سيطرت عليها المأساة الفردية والجماعية بشكل لافت للنظر، وغلفتها غلالة من السخرية الفاعلة بشكل ملحوظ ،سخرية منبعها المعاناة ، فالشخصيات رئيسة وثانوية تعانى علي مستوى الذات والجماعة من جبروت السلطة ، و من الأغنياء الجدد ومن كل ذى نفوذ ، من عدم المبالاة ، من الغربة والاغتراب،من الهزيمة الداخلية الدائمة، وكأن المعاناة قد أصبحت فروضا مقدسة على كل من لا ينتمى إلى النخبة المسيطرة ، صاحبة كل الحقوق، المعفاة من كل الواجبات .

أولا • الانهيار السياسى و جبروت السلطة

وسياسة القمع

صورت الرواية المصرية القصيرة الحالة السياسية فى مصر تصويرا دقيقا ، حتى أنه يمكن – ودون مبالغة – عدها سجلا ثمينا للحياة فى مصر فى الفترة موضوع الدراسة، فأقل ما توصف به أنها مرآة مقعرة جمعت كل أشعة الانهيار، وحتى الشاردة منها فى بؤرة بلا محيط أمام المتلقين ، وعرت الحياة فى مصر أمامنا فبدت وحشا مخيفا حينا ، وضعفا مستزرفا للدمع فى حين آخر •

ظهر الانهيار السياسى فى البعد الملحوظ بين مستويات تفكير السلطة، ومستويات تفكير المحكومين • فالسادات " يصافح زعماء إسرائيل بابتسامة عريضة ، يداعب جولدا، يشد على يد ديان كثيرا "(١) ضاربا بمشاعر شعب – كان دمه مازال يسيل – عرض الحائط ، ومجبره علي مصافحة أبناء صهيون كما صافح هو زعماءهم، أو على الأقل استقبالهم بابتسامة عريضة كابتسامته •

هذا البعد الفكرى جعل ممثلى الشعب فى المجالس النيابية حفنة من أصحاب المصالح واللصوص ترشحهم السلطة السياسية ، ليكونوا قطع شطرنج تحركها كيفما تشاء ، ووقتما تشاء • " فالحاج لقمان " المرشح

١–إبراهيم عبد المجيد : بيت الياسمين ، دار الفكر للدراسات والنشر ، ١٩٨٦، صـ٥٢

مع آخرين لتمثيل الإسكندرية " كان يبيع مسروقات خفيفة من الجمـــرك مثل البلوفرات ، والجينز ، والترانزستور بمقهى اللنش بالمفرزة " (١)

هذا البعد بين النخبة الحاكمة والأغلبية المحكومة ، جعل من هم على الدرجات الأولى لسلم السلطة متجبرين • فضابط المباحث يجبر " أبـــو الفتوح الشرقاوى " على الاعتراف بأفعال لم يرتكبها " هنـــا بالـــذات لا يستطيع أحد أن ينكر •• نحن ننطق الصـــخر .. هـــل فهمـــــت ؟؟ وإنكارك يعني أنك متواطئ " (٢) .

ولأن" أبو الفتوح " " لم يكن فى يوم من الأيـــام قـــاتلا محترفـــا أو مأجورا، ولا كان صاحب فكر سياسى،ولم تتح له الفرصة ليقرأ جريدة أو مجلة" (٣) لم يستوعب ما هدد به الضابط المتجبر وفي" لحظة مـــن اللحظات لم يعد يستطيع التعرف على الجهات الأربع الأصـــلية ، كمـــا عجز عن معرفة بعض الأشخاص الذين سبقت لـــه معـــرفتهم ، كـــان الضرب قاسيا حتى أفقده القدرة على التركيز ، بل مجرد التفكيـــر "(٤) وتوقف عقله إلا عن الانتباه لحديث الضابط •

– هل رأيت الجثة يا أبو الفتوح •

_ نعم •

_ شكلها ؟

آغمض عينيه وترك لنفسه العنان في الخيال •

_ بنت باشاوات يا سعادة البك •

_ ألم تلحظ بها إصابات ؟

_ دعني أتذكر •

_ تذكر كيف شئت ؟ (٥)

وتحت الضغط لم يكتف باعترافه برؤية الجـــثة ، بل اعترف

١– السابق : صـــ٩٤

٢– نجيب الكيلانى : قضية أبو الفتوح الشرقاوى – مؤسسة الرســـالة ، بيـــرت ، ١٩٩٦، صـــ١٧

٣– السابق : صـــ٣٢

٤– السابق : صـــ١٧

٥ـ السابق : صـ١٨

أيضا بأنه " الذى قام بخنق عنايات البجيرى ، وأنه تقاضى مقابل ذلك مائة جنيه عدا ونقدا "(١).

وأن كان " نجيب الكيلانى " لم يذكر سوى نتائج الجبروت فأن " رفعت السعيد " في روايته " البصقة " يصور لنا بدقة هذا الجبروت القامع ، بحديثه عن إجرام الضابط " مجدى " مع " سناء الحورانى ، الفدائية الفلسطينية المتهمة بالاشتراك مع جماعة مصرية لقلب نظام الحكم.

بدأت وحشية "مجدى " عادية ، متوقعة ممن هم فى مثل منصبه ، لكنها سرعان ماتحولت إلى وحشية أسطورية ، لا تصدر أبدا عن بشر. يقول :
– اسمك إيه يابنت
لم تفاجأ ، لم تتوقع معاملة أفضل ، سمعت قصصا مروعة عن القلعة .
_ ياه لسه معرفتش اسمى ، امال جايبنى هنا ليه ؟
_ اتكلمي عدل
_ عدل زيك كده .
ارتفعت يده لتصطدم عنيفة بوجهها ، صعدت يداها في حركة مفاجئة لتغلف الوجه الذى ارتفعت حرارة لونه من الوردى إلى الأحمر .. انساب الروب.... بدأت اللكزات .... اتعدلي ، ردى علي سعادة البيك .. تركت وجهها لتغطي الجسد – انطلقت ساقه لبطنها – رفصة أخرى من الخلف .. انحنت إلى الأمام .. ثم إلى الأرض "(٢)

لكن ورغم وحشيته الحيوانية فشل في أن ينتزع منها اعترافا ، وعمد إلى زيادة جرعة الألم مستخدما عصاته ، " يعرف جيدا هذه العصا ، مارس بها وحشيته مع كثيرين ، شريط طويل من الصور أسرع أمام عينيه ، رجال كثيرون طرحوا فى هذا المكان ، لجزء أقل من الثانية توقف الشريط أمام صورة فلسطيني تسلموه من بلد صديق ليستجوبوه، نفس هذه العصا فى أسفل ظهره أدخلها عميقا ، خرجت مغموسة بالدم " (٣)

١- السابق : صـ٣٥
٢-رفعت السعيد : البصقة ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٩ صـ٤١- ٤٢
٣- السابق : صـ٤٢

مع أن الألم كان شديدا ، والعصا التي تقطر دما جاهزة لإعادة الكرة، صمدت وانتهى الاستجواب دون أن ينتزع منها الاعتراف الطامع في أن يكون أول درجة في درجات سلم السلطة العليا ، وانتهى الاستجواب بقولها بلهجتها الفلسطينية " أنا مانى خجلانة منكم ما أنتم رجالة " (١)

أمام هذا الجبروت ، وسياسة القمع الوائدة كل نبتة تطالب بحقها فى إعلان الرأى فقط ، لم يكن غريباً فقدان الثقة فى السلطة الحاكمة ، ولا الخوف من كل من له علاقة بالسلطة ، ولا الثورة من أجل إثبات الوجود ، يقول الراوى فى (بيوت وراء الأشجار) ناقلاً لحوار بين أخوين من المهجرين ، محملاً السلطة الحاكمة مسئولية كل البلاء ، حتى انتشار الكذب :

الجرائد تكذب .

الجرائد لا تكذب .

إذا لم تستطع تمييز كذبها فأنت ابن قحبة .

الجرائد تكذب ، السلطة تكذب ، الناس تكذب .

السلطة تعطى معلومات كاذبة للجرائد فتنشرها ، يقرأها أبناء الكلاب أمثالك ويصدقونها (٢)

وينصح بعض العقلاء " أبو الفتوح الشرقاوى " أن يؤثر السلامة ويبتعد عن رجال الأمن لأنهم " قادرون على أخذه مرة أخرى إلى الحبس، بل يمكنهم أن يلفقوا له عشرات التهم بدقة لا نظير لها ، فهم الغالبون دائماً ولن ينكسروا أمام أى قوة " (٣) ؛ فهم أبناء الحكومة التى تراها " قطيفة " زوج أبو الفتوح" محصنة ضد السحر والجان ، ولعلها مكونة من أناس أصلاً ينتسبون إلى دنيا العفاريت والشياطين " (٤)

ولم يكن غريباً أن ينهض الخوف من سباته ، ويتحرك المارد الكامن من النفوس،ويثور الشعب على السياسات المتجبرة هاتفاً ضد رأس

١-السابق :صـ ٤٥

٢- محمد البساطى : بيوت وراء الأشجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، صـ٧٤

٣- قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ٩٠

٤- السابق : صـ٤٣

السلطة مباشرةً " يا حاكمنا بالمباحث كل الشعب بظلمك حاسس " (١)وضد الرأسمالية الأمريكية التى تحرك دفة الأمور، ورؤوس الساسة كيفما تشاء " يا أمريكا لمى فلوسك بكره الشعب العربى يدوسك "(٢)

ولا أن ترى " أم صفية " المرأة الأمية منفعلة مع المظاهرات . تهتف – وهى لا تعرف لم تهتف ، ولا معنى الهتاف – : تسقط الحكومة الخائنة

يقول الراوى فى " إ سكندرية ٤٧ " :

غلبت أم صفية نفسها ، ولكنها انفجرت تردد ما تسمعه ٠٠ تسقط الحكومة الخائنة وكادت عزيزة أن تنفجر ضاحكة ٠٠ وصرخت فى وجه أمها ٠

_ انتى بتقولى إيه يا امه ؟

_ ردت عليها دون أن تنظر ناحيتها

_ با قول إيه ٠

اللى انتى بتقوليه ده ؟

_ باقول زيهم ٠

_ طاب وانت مالك ؟

_ وأنا مالي ٠٠ مش الحكومة هي إلا سجنه أخوكي ٠ (٣)

ثانيا – انقلاب الأوضاع وفساد الأخلاق

فسد الواقع الاجتماعى نتيجة لفساد الواقع السياسي الذى ظهر جليا تهرئه في جبروت السلطة وسياسة القمع ، بعد أن احتل الساحة باشاوات جدد ، أخر طبعة من طبعات اللصوص،التى تتفتق عنها عبقرية المكان، وعبقرية القائمين على شئونه ، وعبقرية الرأسمالية التى تعيش على حساب البيئة ، لا تغذيها بشيء ، ولا تفيدها بشيء ، بل تستنزفها، باشاوات فرض ووجودهم وجود فكر جديد يناسب متطلبات العصر،فكر مضمونه لا أخلاق ، لا قوانين ،لا شرف . بهذا الفكر أصبحوا فى

---

١ –بيت الياسمين : صـ٤٤

٢– السابق : صـ٤٣

٣– عبد الفتاح رزق : إسكندرية ٤٧ ، روايات الهلال ، ١٩٨٤، صـ٨٩ ، ٩٠

سرعة عجيبة إخطبوطا يلتهم كل شيء، فانقلب الوضع الطبقي في المجتمع المصرى، وأصبح فجأة من فى القاع متربعين على القمة ، لكن دون سند أخلاقى عقائدى ، فنشروا أخلاقيات فاسدة أصبحت لها قوة القيم مع مرور الأيام ، وانتشرت بين الجميع ، بعد أن كانت خاصة بأبناء طبقة معينة دون غيرهم ، من منطلق أن السائد دائما صواب ، حتى أصبح العصر " زمان صعود السفلة وهبوط كل من غلبته الكرامة ، ومع عجلة متغيرات كاسحة لم يعد لدى أحد شيء من مخلفات الفروسية والنبل " (١)

أصبح المجتمع ماخورا كبيرا ، وأصبحت الرذيلة فيه ضرورات معيشة ، تمارس بلا حرج ، بلا خوف ، بل وبلا داع .

فنرى " هنية " في " البدء والأحراش " تتفنن في نسج خيوط الرذيلة، لتصنع منها ثوبا لا يبلى .فبعد القبض على " السيسى " شريكها فى تجارة المخدرات وعشيقها ، نصبت فخاخها لابنه الصبى " عبد الرحمن " ليحل محل أبيه ، تظاهرت بكل القيم النبيلة حتى قادت أم عبد الرحمن ابنها إليها .

يقول الراوي : " فى الثانية عشرة من عمرى قادتنى أمى إليها .. أول مرة أراها .. استبقتنى فى الحجرة ، وقذفت في فمى بقطع الحلوى .. غمرنى اطمئنان فمضغت الحلوى في تلذذ .. قالت لن أجهدك ، وسوف تواصل دراستك .. فى وقت من الليل تسحبت خلفى ..غاص ظهرى فى بطنها ، وأيقنت أنها تحاول أن تجردنى من ثيابى " (٢)

و"عبد الرحمن " نفسه يعتدى علي زميلته فى كلية التجارة في أثناء رحلة إلي مدينة المنصورة . يقول عن فعلته : " حينما وقف القطار انتظرت أن تجتازنى .. احتككت بها .. حدجتنى ولوت عنقها .. أصررت أن أنالها مهما كلفنى الأمر .. في خلسة وفي ظلام دار ابن لقمان جذبتها إلى صدرى .. صرخت .. تجمعوا وانهالوا فوقى تأنيبا " (٣)

١-محمود حنفى : بندق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧، صـ٢٧

٢- سعيد بكر : البدء والأحراش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٥، صـ٨٤، ٨٥

٣- السابق : صـ١٠٦

ولم يكتف بهذا ، بل وأمام مجلس التأديب الذى عقد له حاول الاعتداء عليها " كانت شاهيناز بين يدى تصرخ .....ألثم جبينها في لفة مسعورة ..... حملونى وألقوا بى فى الخارج " (١)

والحلاق فى " بيوت وراء الأشجار " يعمل قوادا " بحارة السفن يعرفون طريقهم إلى المحل وكأن هناك في الميناء من يرشدهم .. ثلاث عربات حنطور تقف دائما بامتداد الرصيف أمام المحل . بعد أن يقص شعر الواحد منهم ويحلق ذقنه يقدم له كهدية من المحل زجاجة كونياك صغيرة بطول الإصبع ، وحبة جوزة الطيب ، وينصحه أن يمضغ الحبة قبل نصف ساعة ، وبعد أن يستفسر منه عن المواصفات المطلوبة يشير إلى حنطور من الثلاثة "(٢)

والغريب أنه ينظر إلى القوادة على أنها عمل شريف مادام"لا يؤذى أحدا ولا يخالف القانون" (٣)

والليبى في " البدء والأحراش" يمتهن القوادة، ويحميها بسياج الزواج، فيتزوج من "سوزان " التى عض الفقر أسرتها ، ويعرض جسدها على من يدفع أكثر .

إن مجتمعا قوامه الانحلال الأخلاقى لابد أن يكون تربة صالحة للخيانة فنرى " سعدية " فى " بيوت وراء الأشجار " تخون زوجها "مسعد " مع " عامر " ابن صديقه بركات . وإن كان "مسعد" هو سبب هذه الخيانة ، فهو من قرب " عامر " من زوجه " يقعدون فى حجرة النوم مسعد فى الركن على الشلتة ، بجواره الشيشة وموقد النار، عامر بالقرب منه، هى غير بعيدة عنهما تغطى ساقيها الممدودتين بملاءة بينهم أطباق اللب والحمص والفول السوداني "(٤) ، يتحدثون في كل شيء ، حتى الجنس .

و"مسعد " هو من أجبر زوجه على أن تضعه في موضع مقارنة مع " عامر " ذلك الشاب شبيه البنت– " شعره الكستنائى الكثيف مموج ، تقاطيع وجهه الأملس دقيقة ناعمة، كثير الصمت ، لا يبادر أحدا

١-السابق : صـ١١٠
٢- بيوت وراء الأشجار : صـ٦٧
٣- السابق : ص٦٨
٤- السابق : صـ٨٣

بالكلام، عيناه الواسعتان من شدة سوادهما تبدوان كالمكحولتين "(١)القادر برهافة حسه على العزف- بحرفية- على وتر الجمال النابض فى نفس " سعدية "،على نقيض "مسعد "الذى كان ينظر لها على أنها أنثى تحمل الكثير من أسلحة الإثارة ، كل همه أن ينالها كل ليلة .

وتخون " أميرة " زوجها " عبد الرحمن السيسى " في " البدء والأحراش " مع محاميه "صبحى " ، وتتهم زوجها فى صفاقة غريبة بالتجسس عليها .

يقول عبد الرحمن :

" وجدت أميرة في أحضان صبحي .. أغلقت الباب في قهر .. غصت فى أحد فوتيهات الصالة .. ثم نمت .. فى الصباح قلت لأميرة .

– رأيتكما معا .

– قالت

– أعرف أنك تتجسس على .

قلت :

– لم أتجسس ، لكنى رأيتكما صدفة .

قالت فى ثبات .

– وماذا تريد أن أصنع"(٢)

ولا يختلف " عبد الرحمن " عن " مسعد " فى شىء ، فهو من قرب المسافة بين زوجه ومحاميه " صبحى " حتى صار – كما يقول -: "فردا من عائلتنا الصغيرة .. كان يهمس فى أذن أميرة .. أيضا تهمس فى أذنه .. يضحكان معا ، أشاركهما عن بعد حرارة الضحك "(٣)

حقيقة حاول الكاتبان إلصاق تهمة الخيانة بزوجتيهما ، عن طريق إشارات سريعة إلى الماضى ، لكن فى ذلك الكثير من التجنى ، فهما ضحية زوجين فى مجتمع بلا قيم .

ووسط هذا الجو ليس غريبا التفاخر بالنقائص، يقول " شجرة محمد على " عن نفسه فى ذلك :" أدور على المكاتب أتلصص على سيقان

١- السابق : صـ ٧٩

٢- البدء والأحراش : صـ١١٢

٣-السابق : صـ ١٠٩، ١١٠

النساء ، أجلس مع من أعرفهن ، أختلق الأحاديث التافهة عن المسلسلات ، وأطل على صدورهن خلف الثياب ، أتشمم عطرهن الرخيص الفاقع ، أتصورهن في أوضاع الجماع مع أزواجهن " (١)، ولا أن تعرض " سمارة " نفسها على "خلف " فى "طرح البحر" ، ولا أن تتعمد "سوزى" فى رواية "البصقة " الضغط على جرح زوجها " مجدى" إمعانا فى إذلاله ، بعد أن تأكدت من عدم مقدرته على إطفاء نيران شبقها.

إن انحدار المجتمع إلى مستنقع الرذيلة لم يكن سببه الفساد السياسي وحده ، بل يعود إلى رفض القيم الدينية .

يقول قارئ القرآن ، ممثل عالم الدين في" البدء والأحراش " ناصحا " عبد الرحمن " : " إذا ما انتابك ضيق فعليك بالسير الطويل فهو يرفه عن النفس .. ولا تصدق ما يقولون .. الصلاة فى عالم فاسد لا تجدى " (٢)

ويرفض " خلف " في "طرح البحر " نصيحة الشيخ له بالصبر على البلاء ، ويعتبره نوعا من الموت " قال مولانا اصبر يا بنى ، الصبر دواؤنا وزادنا ، وصبرت ، غير انه لم يكن صبرا كان نوعا من الموت " (٣)

ويعد الراوى فى " بندق " تعاليم الدين أوهاما معوقة ، ويصرخ بذلك : " ألا يكفى البشر أوهاما غرستها فى أعماقهم الديانات " (٤)

ثالثا – الصراع الحضاري

إن المجتمع المنهار سياسيا واجتماعيا وأخلاقيا تحتدم فيه الصراعات، وقد عبرت الرواية القصيرة عن هذه الصراعات على أساس أنها نبت

١-بيت الياسمين :صـ ٨٥
٢- البدء والأحراش: صـ١١٢
٣- يوسف القعيد : طرح البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، صـ٢٨
٤- بندق : صـ٣٣

ظروف اجتماعية وسياسية منى بها المجتمع المصرى .
فنرى " فؤاد قنديل " فى رواية " السقف " يناقش قضية صراع الحضارات ، وانهيار الحضارة الشرقية بيد أبنائها .
تبدأ الرواية بصوت ارتطام شديد ، يفزع الراوى وزوجه وأبناءه ، ويفتح بابا للتساؤلات ، تنتقل سريعة من المجال العاطفى إلى المجال الواقعى الحركى . يقول الراوى عن رد فعله بعد سماع صوت الارتطام : " أصخت السمع مفتوح العينين ، فلم يبلغنى غير صدى الصمت المكمور .. ما خطر ببالنا كسبب لهذا الضجيج أن كرسيا مال ووقع ، أو ربما هى القطة التى عودتنا على الزيارة كل ليلة .. لعلها قفزت فوق المنضدة ، فأوقعت الكوب أو إصيص الزهور ، شيء ما من هذا القبيل .. أو أن بالبيت لصا .. وأن هذه الضجة سببها تعثر اللص فى كرسى أو منضدة صغيرة أثناء سعيه الحثيث " (١)
لكنها كانت تساؤلات عقيمة لم تولد إجابات شافية ، فما كان فى المنزل لا يمكن إرجاعه إلى قطة أو لص . فالأبواب تأبى أن تفتح ، وتصر أطرافها العلوية والسفلية على التمسك بالأرض والسقف ، و الارتطامات تتتابع " كمجموعة من القنابل الزمنية التى يضعها الأعداء بحيث لا تنفجر كلها فى وقت واحد ، ولكن فى أوقات متتابعة .. دقيقة بعد دقيقة " (٢) بشكل لا يمكن معه السكوت والاستسلام .
فحاول رب الأسرة الوصول إلى إجابة شافية مقنعة ، تفسر ما يحدث لداره . يقول : " جلست على كرسى الردهة ، أتأمل الموقف وأزنه ، أحسبه ، أجمعه وأطرحه ، أعود فأضربه وأقسمه ، وأنا بعد كل هذه العمليات التى يذهب بعضها فى مجال الهندسة وبعضها الأخر ظنون فى الطبيعة ، وبعضها الأخر فى الإلهيات ، لا أحقق نتيجة ، لأن فكرى ظل مقيدا بحدود الدهشة والتعجب والاستغراب " (٣)

لكن بعد أن تحرر فكره أدرك أن هناك ضغطا ما على الأبواب ، هو

١ـ فؤاد قنديل : السقف ، صـ٢٩ ـ ٣٠
٢ـ السابق : صـ٣٤
٣ السابق :صـ٣٢

سبب إصرارها على عدم الفتح ، وتكسر زجاجها . وهو ما أكده أحد المهندسين الذين عاينوا المنزل . فقد " تبين بالمعاينة أن السقف يهبط دافعا الجدران من تحته للغوص فى الأرض المشبعة بالماء "(١)

وكان لا مفر من سعى لإنقاذ المنزل ، لا لأنه مـأوى ، بل لأنه هوية ،يعـرف بـها صاحبها. فالراوى يؤكد أهميته بقولـه : "دارى مقرى . تاريخى . عنوانى . يعرفنى الناس بها ويعرفونها بى " (٢)

وكان أخر هذه المساعى هدم السقف وبناء منـزل جديـد ، بعـد أن عجزت السلطة والصحافة ، والخبير الأمريكى عن توفير ما يمنع هبوط السقف.

إن هذه الحكاية البسيطة التى يختلط فيها الحلم بالواقع يحملها " فؤاد قنديل " عمقا بجعله الدار دارا متفردة، يرتفع جوهرها عن كل الـدور، فهى متحف للتاريخ والثقافة، بل هى الـوطن بكـل زخمـه الثقـافى المتراكم.يقول الراوى عن محتوياتها: " رفعت صورة جـدى حتـى لا تكون سببا فى همى ، وخاصة أننى رأيت نوسة الشقية ترميها بحصانها الجلدى القديم وتكاد تسقطها،ولحقت بها الساعة الأثرية التى كانت هدية من الوالى التركى لجدى الكبير إثر اشتراكه في معركة حربية بمنطقـة القرم السوفيتية *.. وجاء دور صوان الفضيات المصنوع من الأبنوس، وضلفاته البلورية ، وأوانيه المنقوشة بالزهور الملونة ، تحيط بصورة جميلـة و دقيقة لنابليون الثالث ، و الملاعق الفضية الزاهيـة ، رغـم عشرات السنين ، إذا أزلت عنها طبقة الأتربة تجلت بكل حسن عربـة رمسيس وهو يقودها في شموخ" (٣)

إنها ليست دارا ، بل تاريخا ، نرى داخلها الأتراك ، و الفرنسيين ، و الفراعنة ، نرى حضارة تنهار وأصحابها يتفرجون فى غير مبـالاة عجيبة ، بساط الوجود يسحب من تحت أرجلهم وهم يضـحكون فـى بلاهة ، و كأن الأمر لا يعنيهم فى شيء ، كل مـا يستطيعون فعله

١- السابق : ٣٩- ٤٠
٢- السابق : صـ٤١
*حرب القرم كانت قبل قيام الاتحاد السوفيتى وانهيار الدولة العثمانية
٣- السابق : صـ٤٢

كلما ضاقت بهم السبل ، التغنى بـ" للبيت رب يحميه " ، و الهرع إلي صلاة علها تكون نجاة .

ولتواكلهم فشلت كل محاولات وقف الزحف (الأمريكي / السقف) نحو حضارتهم ، فشلت كل جهودهم أمام قوة المارد الغربى .

يقول الراوى عن محاولة هدم السقف : " وصل فريق الهدم بآلاته الخفيفة و الثقيلة .. الكهربائية و الأوتوماتيكية ، و كذلك العمال،وبدأ الدق على الفور في عدة مواضع "(١). بإصرار على الهدم "لم تصلح الفئوس ، وتطايرت أكفها الحديدية ، استخدموا آلات الحفر الصغيرة ، ثم الكهرباء (٢) ومع أن جهودهم ذهبت أدراج الرياح ، دون أن يتأثر السقف ، لم يفقدوا الأمل فى هدمه .

إن رواية السقف صرخة من " فؤاد قنديل " كى نفيق ، لنشد من أزر تاريخنا ليستطيع الصمود و مصارعة الآخرين ، الناظرين له على أنه سبب وجودنا ؛ ففشل محاولة الهدم مرة لا يعنى أننا فى آمان من غدر الآخرين.

وتناقش "سلوى بكر " القضية نفسها في روايتها " مقام عطية " ، و لكن من منظور أخر هو رفض الغرب كل ما يثبت أننا أصحاب حضارة مهدت للمجتمع الغربى سبل الرقى ، حتى لا يكونون لنا مدينين. و قد وفقت إلى حد بعيد عندما ربطت بين الحضارة الإسلامية و الفرعونية ، باستغلالها المقبول للرمز الدينى .

فالرواية المقسمة إلي عشر شهادات يشهد بها من كانت لهم علاقة بـ "عطية " تسبقها مقدمة معنونة بـ " أم حوريس " و تليها خاتمة معنونة بـ " إلى من يهمه الأمر " ، تمثل كل شهادة فيها جزءا من صورة " عطية " التي كانت في طفولتها طفلة غير عادية الحجم و النمو "ربما كان ذلك بسبب أنها أرضعت لبن حمار فور ولادتها بناء على وصية

---

١ ـ السابق: صـ٥٢

٢ـ السابق : ضـ٥٢

امرأة غجرية ضاربة ودع كانت قد تنبأت بمولدها " (١) ، وكانت في صباها طفلة غير عادية ، عاشت مرحلة صباها منعمة ، لغنى أبيها ، وفي شبابها عندما زوجت ، زفت إلى زوجها زفافا غامرا " ربما لم تشهده هذه المدينة من قبل ، ويكفي القول أن الأفراح ظلت أربعين يوما دونما انقطاع ، يذبح في كل ليلة من لياليها الشيء الفلاني من الخراف والبط والأوز والحمام "(٢)، وفي مرحلة متقدمة من حياتها أصبحت أكثر شخصيات الحي شهرة " يعرفها الصغير والكبير ، الفقير والغني ، المسلم والمسيحي ، وحتى اليهودي" (٣) لطيبتها، التي يقول عنها ابنها "فؤاد " أستاذ علم اللغة بإحدى الجامعات الأوربية : " كانت طيبة إلى حد الاستفزاز، استفزازنا نحن أولادها ، فهي كانت تفضل علينا الناس في بعض الأحوال ، وتقدم لهم الكثير مما قد نحتاجه نحن ، ورغم أنها علمتنا وأحسنت تربيتنا، لكنها كانت تفعل أشياء كثيرة على حساب مصلحتها وراحتنا ، وأنا أذكر أن إخوتي البنات كن يسهرن ليالي طويلة قبل العيد الصغير والعيد الكبير لخياطة ملابس الجيران والمعارف دون مقابل ، بل كان يحدث أن تشتري أمي أحيانا قماشا من مصروف البيت ، لتصنعه أخواتي ملابس لبعض الأطفال الفقراء واليتامى"(٤)

ولطيبتها كانت رحيمة تنسى الإساءة مهما كانت ، محبة لجيرانها، حافظة لحقوقهم حتى وإن كانوا على غير دينها . ففي أثناء العدوان الثلاثي على مصر وقفت بجوار " سرور " اليهودي" الذي يقع بيته في آخر الحي ، وكان الشبان وقتها ينون قتله وإشعال النار في دكان العطارة الذي يملكه " (٥)

هذه الشخصية العادية جدا ، الشبيهة إلى حد المطابقة بأشخاص كثيرين يعيشون بيننا ، عندما توفيت ، طار نعشها ، فبنى الناس لها مقاماً، وأصبح لها مريدون ، ثاروا عندما أثير " أن هيئة الآثار تنوي

١- سلوى بكر :مقام عطية ،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،ط١، ١٩٨٦،صـ٢٦

٢- السابق : صـ٢٧

٣-السابق : صـ٣٦

٤- السابق :صـ١٩

٥-السابق :صـ٣٣

الحفر والتنقيب في منطقة مقام الست عطية بالقرافة الكبرى ، وداخل المقام ذاته ، وذلك للبحث عن كشف أثرى هام ، لم يحدد تاريخه بعد " (١)

شاعت أقاويل عن أنه " سوف يجيب إجابة حاسمة عن السؤال الدائم الذى أشيع منذ زمن بعيد ، سواء من قبل علماء الآثار الغربيين ، أو من قبل أولئك الذين لا يرون أية علاقة رابطة بين الماضي والحاضر ، وهو السؤال الذي يقول : هل يمت المصريون الحاليون بأية صلة للشعب الذي عاش فى وادى النيل منذ آلاف السنين ، وحقق تلك الإنجازات الكبرى ؟ " (٢)

ولأهمية الكشف الأثرى اهتمت الصحافة بمقام عطية ، فكلفت مجلة " الصباح " المحررة الشابة " عزة يوسف " بإعداد تحقيق صحفى عن المقام المجهول ، وعن الكشف الأثرى ، بدافع قومى سام ، هو الرغبة فى إخراس التخرصات المشككة فى أصول شعبنا ، لكن بعد الانتهاء من إعداد التحقيق ، والتنويه المبالغ فيه عن موعد نشره على صفحات المجلة ، لم ينشر ودون أسباب . تقول الراوية " عزة يوسف " سارعت المجلة بالتخلى عن السبب ، أعرف أن الجميع سوف يعرفه بداهة عند الانتهاء من قراءة كل ما تحمله هذه الأوراق * حرفا حرفا .

ولعله ليس من الضرورى قراءة الرواية حرفا حرفا، وكلمة كلمة لمعرفة أسباب، رفض المجلة نشر التحقيق ، فيكفي فقط قراءة شهادة الأثرى " علي فهيم " الذى قال : " أريد أن ألفت النظر إلى أن وجود مقام عطية فى هذا المكان ليس من قبيل المصادفة ، فأنا لا أومن بقانون الصدفة كثيرا ، وليحاول الجميع البحث عن حقيقة الأمر فى هذا الاتجاه(٣)

فهذا القول يطرح عدة أسئلة :

الأول – هل عطية المصرية الأصيلة امتداد طبيعى للأجداد الفراعنة ؟

الثاني : هل مجرد إقامة مقام لها فى هذا المكان المعروف لدى علماء الآثار بكثرة آثاره دليل على صلة ما بين الأجداد والأحفاد ؟

١- السابق صـ ١٣

٢- السابق : ص١٣ ، ١٤

* تقصد الشهادات العشر

٣-السابق :صـ ٦٠

الثالث – هل تمتع بعض، أو أغلبية المصريين بصفات عطية ، دليل على وجود صلة ما بينهم وبين الأجداد؟
الرابع – هل توجد صلة بين الحضارة الفرعونية والإسلامية ؟

وإذا كانت الإجابة عن الأسئلة ، الأول ، والثانى ، والثالث " نعم " ، وهذا ما ترمى الرواية إلى إثباته ، فإن الإجابة عن السؤال الرابع أرى أنها ستكون " نعم " أيضاً ، وستأكد الإجابات مجتمعة . انتماء الأحفاد إلى الأجداد ، هذا الانتماء الذى يرفضه دعاة السامية ،لسلبنا أى تأثير فى الحضارة الإنسانية ، كما أنها ستأكد أن المكان الطبيعى لما جاءت به الحضارة الإسلامية – المقام رمز الدين – بجوار ما تركه الأجداد الفراعنة ، ومن هذه التأكيدات نستطيع استنتاج سبب رفض المجلة نشر التحقيق ، فهو ضغوط من قوى خارجية ، مصالحها مرتبطة ببقاء شعبنا بعيداً عن أصله ، وبالتشكيك الدائم فى وجود علاقة بين الحضارة المصرية القديمة والإسلامية .

فبسبب هذه القوى القادرة على تحريك دفة الأمور فى بلدنا كان الأثرى " على فهيم " رافضاً بشدة للتنقيب عن الكشف الأثرى الهام ، لعدم مقدرتنا على مواجهة من يملكون زمام الأمور " ونحن على هذه الحال المتدهورة التى نعيشها ، نأكل لقمة الخبز بالدين ولا نحسب لغدنا قبل يومنا ، ونعيش شريعة الغاب .. أننا محاصرون تماماً بكل عوامل التشوه التى تفرض علينا فرضاً ، ونستجيب لها راضخين يوماً بعد الآخر دون أن نقاوم ، لأن العدو يأتينا هذه المرة بألف وجه ، ومن ألف باب وشباك "(١)

لقد استطاعت الرواية التعبير عن شكل من أشكال الصراع الحضارى ، مشيرة إلى ضرورة تجميع القوى نحو هدف واحد ، بدقة متناهية ، هدف يعمق فى النفس خلق الانتماء كحل لمواجهة هذا الصراع . لكن مشكلة الرواية الوحيدة والخطيرة فى ذات الوقت ، هى فشل الموضوع فى الارتقاء لمستوى المضمون الراقى .

١-السابق :صـ ٥٩

بجوار هذه المضامين تناقش الرواية القصيرة بعض القضايا الخادمة للمضمون ، مثل الهزيمة الدائمة للفرد ، والتمسك بالخرافات ، والتصوف ، والاغتراب لكنها مناقشة المتهيب ، لضيق المساحة .

فنرى الهزيمة فى رواية " طرح البحر " آخذة شكل سلب الإرادة فى "خلف أحمد " الذى تقلب فى النعيم ، المحروم رغم ثرائه من الزينة الثانية للحياة ، عاش مسلوب الإرادة . فأبوه هو من حدد وقت زوجه ، ومن سيتزوجها .

يقول عن زواجه : " تزوجت ذات مساء لأنه كان يجب أن أتزوج ، طلب والدى منى ذلك .. العروس فتاة لم أعرفها من قبل ، حاولت أن أعترض ، أن أوضح حقى فى اختيارها .. يا والدى .. أصل يا خلف أنت صغير (١)

وأمام سلطة الأب وتسلطه يقول : " رضخت ، أخذ رضوخى شكل الاستسلام والمذلة.. وشعرت أن ما أقدم عليه هزيمة ليس له اسم آخر " (٢) وقد جعل الإحساس بالمذلة ، وفقدان الذات تداعيات الهزيمة مؤلمة . فهزم أمام " رحمة " زوجه ، ليلة الزفاف ، رغم اجتهاده ومحاولاته المستميتة لعدم الفشل ، وهزم أمام نفسه ، وهو يعلق فشله على مشجب الإرهاق " أنا أصلى مرهق النهارده (٣) وهو غير مقتنع بهذه الحجة المصطنعة .

وأصبح فشله قهراً كلما تذكر " التساؤل الذى كان يرف فى وجه رحمة طوال الليل كالطير الحبيس ، والأحرف التى كانت تخرج من الحلق بلا معنى " (٤) ، فحاول أن يطفئ نيران القهر بالبكاء – هزيمة من نوع آخر– بكيت وصممت أن يستمر بكائى حتى تجف كل أنهار العالم(٥) ، ولكن البكاء نضبت ينابيعه فى نفسه وحل محله صمت قاتل، تذوق فيه " طعم حبات الملح تحت الأضرس(٦)، وكانت هزائمه أول درجة على سلم السقوط ، الذى توالى صعوده

١- طرح البحر :صـ١٩
٢- سابق :صـ٢٠ ، ٢٤
٣-السابق صـ ٢٤
٤-السابق : صـ٢٦
٥-السابق : صـ٢٤
٦-السابق : صـ٢٤

عليه وهو لا يدرى أنه صعود إلى الهاوية التـــى راح يســقط فيهـــا تدريجياً، صارخاً فى كل مرة صرخات تصم أذنيه ، وتوقف عقله عـــن إدراك خطورة ما وصل إليه حاله .

بدأ السقوط بنضوب هائل يمتص الرغبة فى الحياة داخله " فى الصباح يكون الخمول والكسل واللامبالاة ، أبقى فى سريـــــرى حتى الظهر ، وقد أظل نائماً طوال النهار فاتحاً عينى شاغلاً ذهنى بـــأمور تافهـــة ، قرب الغسق أجـــــــلس فى الشرفة البحرية أنظر إلى الحقول والليل الزاحف، أتذكر صمت ساعة الغروب، أتذكر كل الأمور"(١)، ثم تحول الشعور إلى تعاسة كلما سمع حديثاً عن حوادث الحمل والولادة، حتى لو كانت بين الحيوانات . وانتهى ببوادر خلل عقلى . فقد اكتشـــف أنـــه كثيراً ما يُحدث نفسه فى طرقات القرية " يبدأ الحديث بكلمات تدور فى الخاطر دون أن أحرك شفتى ، أنسى وتتحرك الشفتان بعبارات هامسة همساً لا أسمعه ، أنطق تستغرقنى المحاولة ، يعلو صـــوتى، تتحـــرك يداى، أتوقف كأنى أخاطب شخصاً أمامى ، وقد أصيح وعند الصـــياح أنتبه إلى نفسى فيحمر الوجه خجلاً . أقسم ألا يحدث هذا أبـــداً ، لكـــن أفعله بعد دقائق "(٢)

وتأخذ الهزيمة فى" البدء والأحراش " بعداً آخر هو " الفقد " يقـــول " عبد الرحمن السيسى " ملخصاً إحساسه بالفقــدان: " عبــد الــرحمن السيسى هو أنا : مات أبى ولم نعرف مثواه، أمى تتسول فى الطرقـــات .. ولى أنف أفطس مثل أنفها .. هل تصدق ؟ .. أحببت سوزان ، لكنها تزوجت بقواد .. أميرة تزوجت صبحى .. أميرة هـــذه زوجتـــى .. لا تضحك .. وأيضاً مات الحمروش، وألقوه فى الماء.. والحقيقـــة كـــان البحر ساكناً .. الآن لم يبق لى سوى وليدى (٣)

يبدأ ضياع " عبد الرحمن" بافتقاد الأب الذى مات فى أحد السجون ، افتقاداً بدأ قبل موته يقول : "ما عدت أومن بأبى كوجود رأيته كثيـــراً معلقاً على الحائط ، ثم لم أعد أعبأ به " (٤)، ثم بافتقـــــــاد الأم التى

١ - السابق : صـــ٣٧
٢- السابق : صـــ٢٨ ،٢٩
٣- البدء والأحراش : صـــ١٣٨
٤- السابق : صـــ٦٠

استولى على جسدها رجل أكرش مستغلاً سيف الحاجة المسلط على رقاب أفراد أسرتها الصغيرة ، يقول عبد الرحمن : "وجدت أمى ملقاة على الأرض ومغطاة بملاءة بيضاء،أما الرجل فكان عارياً فى الركن"(١)،ثم بفقدان البراءة بمباضع " هنيهة " عشيقة والده ، وشريكته فى تجارة المخدرات التى اشترته من أمه ليحل محل أبيه عشيقاً ،ثم بفقدان " سوزان " حبه الأول ، مرة برحيلها مع أسرتها من منزله ، ومرة عندما رآها فى أحد المواخير يعر ض زوجها القواد الليبى جسدها لمن يدفع أكثر، ثم بفقدان الجدة التى كان وجودها- كما يقول-: " يبعث فى نفسى الاطمئنان ويجعلنى أتخيل أبى كصورة لم أرها أبداً" (٢)
من كثرة ما فقده " عبد الرحمن " أصبح الفقد غريزة فى نفسه . ففقد حتى رغبته فى الانتقام لشرفه المهدر . عندما رأى زوجه فى وضع غير أخلاقى مع محاميه الخاص، واكتفى بغلق باب الحجرة عليها، والغوص فى هدوء فى أحد المقاعد .

وفقد الأمل فى مستقبل مشرق بنسيانه اسم وليده بذرة المستقبل. يقول فى حوار بينه وبين ضابط :

- وليدك ما اسمه ؟

بحثت فى ذاكرتى عن اسمه لم أجده

- قلت : لا أعرف .
- قال فى دهشة :
- ألا تعرف اسم وليدك (٣).

وتأخذ الهزيمة في رواية " السقف " شكل العجز ، فالأب الذى استيقظ من نومه مذعورا على صوت ارتطام شديد يعجز عن معرفة سببه فى البداية، فيحمل مسئوليته لـ"كرسى مال ووقع ، أو ربما القطة التى عودتنا على الزيارة كل ليلة..لعلها قفزت فوق المنضدة فأوقعت الكوب

١- السابق : صـ٦٦
٢-السابق : صـ٦٠
٣- السابق : صـ١٣٩

أو أصيص الزهور"(١)، لكنه نتيجة لشدة الارتطام،تراجع عــن اتهــام الكرسى والقطة، ووجهه إلى لص تعثر فى كرسى أو منضدة صــغيرة فى أثناء سعيه الحثيث بين محتويات المنزل .

ويعجز بعد تأكده من عدم وجود لص عن معرفة ســبب انفجــارات الزجاج المتتالية ، " فلا حرب هناك ، لا غارات ، ولا لــصوص ، ولا مشاجرات ، ولا يوجد في الشارع أطفال ليقذفون البيوت بالطــــوب، ونحن فى الليل حيث لا يتعرض الزجاج للــشمس فنقــول أصابــــه سرطان " (٢)

وظل العجز رفيقه حتى بعد معرفة سبب انفجارات الزجاج ، فوقــف عاجزا أمام ضغط السقف على الجدران التى راحت تغوص فى الأرض بصورة منتظمة ، استدعت تركه منزله .

ويصبح العجز عجز السلطة والرأى العام " شكوت لطوب الأرض ، تظلمت لكل من أعرف ومن لا أعرف من المسئولين ، تحــدثت فــى المقاهى والمساجد والكنائس ، وكتبت للصحف " (٣) .عجزت الصحافة عن تقديم الحل " لأبى مجدى " المنكوب ، وعجزت السلطة ممثلة فــى رئيس مجلس المدينة ، وعجز الخبير الأمريكى العليم عن إيجــاد حــل يمنع سقوط السقف .

و يصور الكاتب بشاعة العجز بتركيزه على كيفية دخول أبى مجــدى وأسرته حجرات منزلهم . يقول الراوى:" كنا ندخل زاحفين على أربع، كأننا نجتاز أبواب القبور ، أو كأننا نهبط إلى خنادق ، والأنــسب أن أقول إننا حيوانات زاحفة تعيش فى جحور "(٤)

إن الهزيمة صفة ملازمة لشخصيات الرواية القصيرة ، فكمــا هــزم خلف أحمد ،وعبد الرحمن السيسى ، وأبو مجدى ، هزم أبو الفتــوح ، ومجدى ضابط أمن الدولة، وبكر وأخواته ، وشجرة محمد على .

وإن كانت الهزائم السابقة ملتصقة بالشخصية الرئيسة ، فإنهــا فــى "بيوت وراء الأشجار " هزائم جماعية ، تعانى منها كــــل الشخصيات

١- السقف : صـــ٢٩
٢- السابق : صـــ٣٣
٣- السابق : صـــ٤٤
٤-السابق : صـــ٤٨

حتى الثانوية منها، فنرى مسعدا ، وسعدية ، وعامرا ، وبركات ، وعنتر، وأمينة ، وحتى غرباوي يعانون من هزائم مختلفة .

تأخذ هزيمة " مسعد " بعد المهانة ، وتبدو " كريشندو " متصاعدا ناحية الذروة ، يبدأ بسيطا ، ثم تتداخل إيقاعاته حتى يصبح وحشا أسطوريا مميتا .

تبدأ هزيمة "مسعد " بما رأه في عيون الناس من تلميحات تمس رجولته ، فقد رأى خيانة زوجه له فى عيون كل الناس ، قبل أن يتأكد منها ، ثم أخذ " كريشندو " المهانة فى الارتفاع عندما تأكد أن العشيق " يأتى من الزريبة الملحقة بمؤخرة البيت حيث تخف القدم .. سمع خطواته السريعة ، ورآه ظلا معتما يقفز إلى الزريبة " (١)

ويصبح " كريشندو " المهانة صخبا عندما تأكد " مسعد " المكلوم ، المطعون فى أعز ما يمتلك ، أن العشيق " عامر " ابن صديقه " بركات " ، عامر الذى اعتنى به طفلا أكثر من عناية أمه به " كان ينام بجواره على السرير ، وتنام امرأته على الأرض ، وفى الليل حين يبلل نفسه يغير له ملابسه " (٢) وكأنه ابنه الذى لم ينجبه .

ويصبح " الكرشندو " مباضع تقطع أحشاء " مسعد " بعد فشله فى الإيقاع بـ " عامر " بعد أن هربه أبوه إلى قرية مجاورة ، تكفل فيها أخواله بحمايته ، وكانت النتيجة الطبيعية لفشله الموت ، بعد أن حاصرته العيون ، وحلق عاره فوق رأسه ، وكان الموت أمام "بركات " دليلا قاطعا على مدى معاناته من مرارة الهزيمة .

و" سعدية " تعانى مرارة الهزيمة منذ صغرها ، فلم تر الأب الذى مات قبل مولدها فهزمت بفقدان الحماية ، وماتت الأم وهى فى الخامسة، فهزمت بفقدان الحنان ، وأصبحت نكرة"،أخوها يبيع أثاث البيت ويأتى بأثاث جديد ، وامرأة لم ترها من قبل " (٣)، وتلتحق بالمدرسة فيخرجها ، وتهزم عندما أجبرت أسرتها على الرحيل

١- بيوت وراء الأشجار : صـ٦ ، ٩
٢- السابق : صـ٨٠
٣- السابق : صـ٦٤

من بورسعيد تجنبا لويلات الحرب ، إلى إحدى قرى الدلتا التى فقدت فيها عذريتها .

وتهزم من "أمينة " أخت "مسعد التى ابتزتها مقابل توافه . ويهزم " أمينة " نفسها الشعور بالضعة والعوز . ويهزم " عامر " سوء معاملة أبيه له، فمع بلوغه مبلغ الشباب كان يضرب وسط الطريق ، وعلى مرأى من الناس جميعا ، ويهزم " بركات " من " عنتر "صبى المقهى أمام زوج الأخصائى الاجتماعى ،المرأة التى طمع فيها وتمنى الزواج بها .

۞۞۞۞۞

إن الفرد المعاني يسعى دائما خلف ما يخفف معاناته مهما كان، حتى ولو كان مما يندرج تحت الخرافات المخالفة للدين .

لذا نرى الهزيمة تدفع " خلف أحمد " فى " طرح البحر " إلى الاستسلام لكل ما يطلب منه ، " ضرب الودع ، فتح الكتاب ، الاستيقاظ فى الفجر الرمادى الموحش لرمىحجاب فى مياه ترعة لم تقع عليها عين إنسان ، مص زعازيع القصب ، شرب كميات من عسل النحل قبل الإفطار ، أكل خبز معجون بدم رحمة ، الذكر فى حلقات الزار ، الصراخ ، والبكاء والعويل ، أكل جمارة الذرة ، مص رحيق الأزهار ، شرب طاسة الخضة قبل الفجر ، أكل قلب وكبدة ديك أبيض لا توجد به إشارة ، مضغ قلب هدهد يتيم "(١)

إن كان " القعيد " لم ينصر الخرافة ، عندما أصر على فشل " خلف " وجعل عينى "رحمة المرخاة الأهداب على استفهام جارح سيفا يزجى ضعفا ينهش نفسه آلاف المرات يوميا ، فإن " نجيب الكيلاني " فى قضية أبو الفتوح الشرقاوى " يقدم الحل البعيد عن مخالفة الدين فعندما عم القلق بعد القبض على " أبو الفتوح الشرقاوي " دعا الشيخ المداح، إلى عقد " حضرة " عاجلة آملا فى أن يتفرغ الناس لذكر الله ، وقراءة القرآن ، و " المنظومة " لعله سبحانه وتعالى يكشف الغمة ويزيل الكربة " (٢)

١- طرح البحر : صـ٢٧
٢- قضية أبو الفتوح الشرقاوي : صـ٣٨

ويلخص معاناة الإنسان ، ويحدد الدواء في قوله : " عندما **تغيب شمس** العدالة يتغشى الحقد، وتنمو الأكاذيب ، ويسبح الناس **في بحور** الظلمات، ومن يفقد الأمن يعش فى الجحيم ، ألا وإن الإيمان هو جنة الله على الأرض .. وإذا شاعت الفتنة فالزم بيتك يا مؤمن .. ولتبك على خطيئتك .. وإذا لم تبكوا فتباكوا " (١)

إن مناقشة الرواية القصيرة لهذه القضايا ما هو إلا وسيلة لهدف ، فالغرض منها توضيح أسباب التردى الذى وصل إليه المجتمع ، فالأفراد المهزومون دوماً ، المسلط على رقابهم سيف القهر ، لابد أن يكون مجتمعهم منهاراً على كافة المستويات، لابد أن يكونوا صيداً سهلاً يسعى الآخرون دائماً لالتهامه .

إن مجتمعا فيه " خلف أحمد " المسلوب الإرادة ، و" عبد الرحمن السيسى " الشاعر بمرارة الفقد ، و " مسعد ، المكلوم ، المطعون فى رجولته ، و " سعدية " المسكينة، الخائنة لا يمكن أن تقوم له قائمة.

۞۞۞۞۞

إن أهم ما يميز مضامين الرواية القصيرة ارتداؤها رداء السخرية التى تظهر ضمنية حيناً ، وصريحة حيناً آخر .

تظهر السخرية فى رواية " بيت الياسمين " ضمنية غير مباشرة تفهم من سياق الحكى ." فشجرة محمد على " الإنسان العادى بآماله وأحلامه ومستواه الاجتماعى ، يستغل العمال الأدنى منه درجة فى بعض المناسبات القومية ، وكأن الاستغلال أصبح فرضاً عليهم من كل ذى سلطة، حتى ولو كانت مؤقتة.

ففى كل مرة تخرج الترسانة البحرية بالإسكندرية عملها لتقديم التحية للرئيس السادات عند زيارته للمدينة هو وضيوفه يعطى شجرة " كل عامل نصف ما يستحقه من المكافأة ، التى تحدد إدارة الترسانة مقدارها، ليتسابق العمال على الخروج ، يعطيه النصف مقابل عدم اشتراكه فى تقديم التحية ، والعودة إلى منزله دون عمل ، حاصلاً على أجرين ، أجر يومه بالترسانة البحرية والمكافأة .

ونرى فى ذلك السخرية على **صورتين** :

١- السابق : صـ٦٦

الأولى – سخرية من مدى انتشار الاستغلال
الثانية – سخرية من شراء الحاكم التحية.

وإن كانت السخرية تشعر بالأسى هنا فإنها في مواقف أخرى مضحكة حتى البكاء. فعندما رفضت إدارة الترسانة البحرية خروج العمال ، يرسل " شجرة " خطابا إلى رئاسة الجمهورية ، يتهم فيه إدارة الترسانة بمنع العمال من السفر إلى القاهرة لتحية الرئيس في عيد العمال .
يقول : " سيدى رئيس الجمهورية بطل العبور والنصر
بعد التحية
نحيط فخامتكم علما بأن عمال مصنع بناء السفن البحرية بالإسكندرية أبدوا رغبة حماسية في السفر إلى القاهرة للاحتفال معكم بعيد العمال ، لكن رئيس مجلس الإدارة رفض ، وقال أن ذلك سيعطل الإنتاج . أى إنتاج يمنعها عن التعبير عن حبنا لكم .
عامل صغير من أبناء الشركة " (١)
ويعود الخطاب إلى الترسانة مكتوب عليه " تلقينا هذه الرسالة" (٢) ، فتخرج عمالها بقيادة "شجرة " لتقديم التحية للرئيس في القاهرة ، لكنه يقضى اليوم مع العمال في مدينة طنطا ، ومع ذلك يصل إلى الترسانة خطاب شكر باسم رئيس مجلس الإدارة والعاملين ، لمساهماتهم في الاحتفال بعيد العمال .

إن الموقف والخطاب خاليين من كل مظاهر الكوميديا المعروفة " نكات – كاريكاتير" ، لكنهما مفجران لينابيع الضحك المر .

وتظهر السخرية في رواية " إسكندرية ٤٧ "، في موقف تحميل " حمدي عارف " الأرستقراطى الخدم مسئولية انتشار مرض الكوليرا ، وكأنهم لن يصابوا به مثل بقية المصريين .

وتظهر السخرية صريحة من خلال موقف كوميدى ، أو تعليقات مضحكة ، كما في " قضية أبو الفتوح الشرقاوي " ، التي يرسم فيها الكاتب بقلمه موقفا كوميديا به كل معانى السخرية . ففى قفص الاتهام يدور بين " أبو الفتوح " ، والحاج " يونس عبده " حوار يقترب كثيرا

١-بيت الياسمين : صـ٢٥
٢-السابق : صـ٢٦

من سخرية التفاؤل البنجلوسى . *يقول يونس عبده :
- " ابعد عنى الله يخرب بيتك ..زوجك شهدت ضدى .. ثم من أنت ؟؟ أنا متهم سياسى وأعامل فى السجن حرف ألف .. وأنت سجين عـادى تعيش وتعامل معاملة حرف باء . لم يغضب أبو الفتـوح ، بـل ظـل محافظا على ابتسامته الصادقة وقال :
السجن أصبح درجات ؟؟ يا سبحان الله !! لا ألف ولا باء ولا تاء . كله سجن والسلام يا حاج يونس. يعنى على رأسك ريشة الله يسامحك " (١)

إن هذا الموقف المضحك يخدم السخرية التى يقصـدها الكاتـب ، حقيقة هو غير مقصود لذاته ، فحذفه من النص لن يؤثر فيه بالسـلب ، لكنه مقصود لغاية أخرى ، هى توضيح مدى طيبة " أبـو الفتـوح " ، والسخرية من " يونس عبده " ومستوى تفكيره .

وتأخذ السخرية شكل التعليقات المضحكة كما فى روايـة " السـقف " ففى الوقت الذى كان ينقب فيه " أبو مجدى " عن حل لمشكلة السقف ، نرى المحرر الذى أعد موضوعا عن المشـكلة يتعامـل معهـا بكـل وضوح، ويقترح لموضوعه عناوين لا تخلو من طراقة .
يقول : " أما المانشيت فسيكون الانحناء ظاهرة القرن العشرين ، أو الدخول على الركبتين أحدث طريقة لعلاج الشيخوخة " (٢)
وفى " بيت الياسمين " يغنى بعض الطلاب فى إحدى دور العرض السينيمائية " وطنى حبيبى وطنى الأكبر ، يوم ورا يوم أمجاده بتكبـر وانتصاراته ماليه حياته وطنى بيكبر وبيتحرر ، وطنى وطنى، عـاش الجيل الصايع عاش " (٣)

---

* البنجلوسى : راجعة إلى بنجلوس Banglosse ، الشخصية الرئيسة فى كتاب كنديد Candide للفيلسوف الفرنسى فولتير ، وهى شخصية فيلسوف متفائل ، كان يرى أن كل شئ على ما يرام ، وكان يتمسك بهذه الفكرة ، رغم العدد الكبير من المغامرات السيئة التى مر بها ، واعترف فى النهاية أنه لابد أن يعمل المرء ، وأن يزرع حديقته حتى يكون سعيداً ، وحتى تكون دنياه أحسن دنيا ، فعبـارة بنجلـوس هى عبارة التفاؤل . عن القصة القصيرة صـ٩٠

١- قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ١٠٥ ، ١٠٦
٢- السقف : صـ٤٩
٣- بيت الياسمين : صـ١٢

إن تعليقات المحرر ، وغناء الطلاب ليس مجرد نكات تخلق حالة من السرور ، وسط جو القتامة عنوانه ، إن دورهما أكثر عمقا من هذا الدور السطحي ، فعناوين المحرر تأكد عجز الرأى العام ، أمام مشكلة من المشاكل الكثيرة ، الغارق فيها أبناء مجتمعنا ، وغناء الشباب " عاش الجيل الصايع عاش " يوضح مدى التردى الذى وصل إليه المجتمع ، ويغلق باب الأمل أمام أية محاولة لانتشاله .

إن السخرية فى الرواية القصيرة ليست مجموعة حماقات متجاورة لكنها جزء من موضوع ، والفكاهة فيها ليست مقصودة لذاتها ، بل لغرض أسمى ، هو تكبير العيوب لترى من كل الجوانب

⬡⬡⬡⬡⬡

إن الأسئلة التى تطرح نفسها الآن هى ، هل مضامين الروايات القصيره تختلف عن مضامين الروايات الطويلة ؟ وهل توجد خصوصية ما لمضامين الرواية القصيرة ؟ وهل توجد علاقة بين المضامين والقصر ؟

إن الإجابة عن الأسئلة الثلاثة " بنعم " . فالخطاب الروائى المصرى يؤكد عدم وجود اختلاف بين ما تبنت الرواية القصيرة عرضه ، وما تعرضت له الرواية الطويلة . فالرواية المصرية بداية من العقد الستينى حتى الآن عبارة عن شهادة على واقع سياسى واجتماعى وأخلاقى واقتصادى متهرئ ، لعبت النخبة الحاكمة دورا كبيرا فى تهرئه بتحطيمها أحلام أبناء البرجوازية الصغيرة من عمال وفلاحين وفقراء على أعتاب قداسة المصالح الشخصية مرة ، ومن أجل حيتان الانفتاح (الاستهلاكى) ، والبنك الدولى ، والشركات اليهودية مرات أخرى فكانت انهيارات الأحلام ، وفشل التطلعات ، والمصير المنتظر " موضوعات مشتركة فى كل روايات جيل الستينيات وما تلاه من أجيال " (١)

وليس ذلك بغريب على الرواية مصرية ؛ " لأن الواقع اليومى السياسى هو السمة التقليدية للأدب المصرى الحديث الذى جرى تكوينه فى ظروف نهوض الحركة الوطنية . والتشبع الحالى للأدب بالسياسة . والاتجاه القومى باعتباره جملة القيم التى تشمل جميع جوانب الحياة

---

١ - عبد الرحمن أبو عوف : قراء في الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، صـ٣

الاجتماعية يلعب دورا كبيرا فى أراء الأدباء " (١) لاستحالة تغاضيهم عنه * لكن – ورغم عدم الاختلاف – فإن لمضامين الرواية القصيرة خصوصية تميزها عن مضامين الرواية الطويلة يمكن حصرها فى نقطتين :

الأولى-

هى طريقة عرض المضمون فسمة العرض الأساسية فى الرواية القصيرة الإيجاز والتركيز . فالكاتب يركز على فكرة واحدة يريد الولوج بها إلى عالم المتلقى، دون مناقشة أية قضايا جانبية ، إلا إذا كانت خادمة للمضمون ، وهدفها إنارة جانب من جوانبه ، أو تبرير موقف لا يستطيع الروائى تبريره فنيا لضيق مساحة العرض .

الثانية -

وعى الشخصية هو مضمون الرواية،وقد دفع ذلك الروائى إلى التخلص من الكثير من الشوائب " التى كانت تظهر على شكل التعليقات التى تتصل بالموضوع ، والعظات المنبرية ، وتلقين الدروس الأخلاقية " (٢) والتخلص من ضرورة إظهار أبعاد المكان ، ورفض منح المكان البعد الاجتماعى والمكانة التى منحتها له الرواية الطويلة ، ليعرض الأساسى الذى وضع النص من أجله .وهذا ما يميز أعمال فؤاد قنديل ، وسعيد بكر ، والكيلانى- على سبيل المثال – عن أعمال خيرى شلبي " المغرم فى رواياته بالتعرض للعادات والتقاليد من أفراح، وأترح، وطرق اختيار الزوجات ، وطقوس الموت والعزاء ، وعلاقات المسلمين بالمسيحيين ، وغيرها من القضايا التى لا نراها في الروايات القصيرة.

وأرجع ذلك إلى مفهوم الرواية الطويلة ، تقليدية أو جديدة ، ومفهوم الرواية القصيرة التى أساسها الإيجاز على كافة المستويات .

وأرى أن خصوصية مضمون الرواية القصيرة يلعب دورا بالغا فى مسألة القصر شأنه شأن الاستهلال ، والزمان ، والمكان ،

١- فاليريا كير بيتشنكو : الرواية المصرية بعد الستينيات ، فصول م ١٢ ع ٤ ١٩٩٣ص ١٦٦

* روايات كثيرة تحدثت مباشرة عن الوضع السياسى المتهرئ منه " الزينى بركات للغيطانى ، التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ لمحمد مستجاب ، يوم قتل الزعيم والكرنك لنجيب محفوظ ، ليل وقضبان لنجيب الكيلانى

٢- نظرية الرواية :ص٢٥

والشخصيات،والوصف، وإن كان تأثير المضمون فى القصر تأثيرا خارجيا مرتبطا بطريقة عرض المضمون ، لا بالمضمون نفسه .

لكن هل فقدت الرواية القصيرة شيئا من جمالها نتيجة خصوصية المضمون،أرى أنها لم تفقد شيئا من جمالها ، بدليل الكم الهائل من الروايات القصيرة التى تقذفه المطابع يوميا ، فلو لم تكن مقروؤة ما احتلت المكانة التى تحتلها اليوم،كما أن كتابها مالوا ، ونجحوا فى التركيز على عناصر أخرى تخلق حالة من التوازن بين القديم المنبوذ، والجديد الذى حل محله ، مثل شعرية السرد ، والتركيز على الشخصية المهزومة المستدرة للعطف ، وخصوصية المكان والزمان التى تتطلب تركيزا من المتلقى يقضي على أية محاولة للبحث عن شيء أخر .



الباب الثاني

البناء الفني للرواية القصيرة

الفصل الأول

الحكاية

الحكاية هى القاعدة الأساسية التى تبنى عليها الرواية ، فالرواية فـى ابسط معانيها ما هى إلا حكاية تروى عن الناس ، ومن أجلهم ، وبدونها تفقد الرواية تماسكها وجمهورها ، فهى " كالعمود الفقرى أو الدودة الشريطية التى لا يمكن التحكم فى بدايتها أو نهايتها "(١)، بدونها يتهدم البناء الروائى ، أو يصبح كائنا رخويا فاقدا القيمة الفعلية التأثيرية، كما أنها العنصر المشوق القارئ إلى معرفة الأحداث ، وماذا سيحدث في المستقبل ، وهو عنصر لا يمكن الاستهانة به في الكتابة الروائية ، لأننا جميعا " نشبه زوج شهرزاد في أننا نريد أن نعرف ما سيحدث بعد ذلك ، فنحن لا نملك إلا حب الاستطلاع البدائي " (٢)

ومع أهمية الحكاية في هذا الجنس الأدبي ، فإن وقائعها وأحداثها لا تحمل قيمة فنية في ذاتها ، فكثيرا ما تحفل القصص التافهة بكثير من الأحداث الغريبة الشيقة ، ومع ذلك تأتى فى المرتبة الثانية من الناحية الفنية ، وسبب ذلك الطريقة التى تعرض بها ، ومقدار ما تكشف عنه هذه الطريقة من أهمية إنسانية للأحداث.

لذا كانت الحكاية الروائية " مجموعة أحداث مرتبة ترتيبا سببياً ، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث ، وهذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام هو التجربة الإنسانية "(٣) ، يوضع هذا الترتيب السببى داخل إطار لا يشعر فيه القارئ بالاضطراب أو القلق " فيأتي الغذاء بعد الإفطار ، والثلاثاء بعد الاثنين ، والانحلال بعد الموت " (٤) ويصاغ بصياغة فنية تتفاعل داخلها الأحداث مع الشخصيات ، منتجة

١- أ . م . فورستر : أركان القصة ، ترجمة كمال عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١م ، صـ٤٦

٢- السابق : صـ ٤٨

٣- د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة ، مصر ، ١٩٧١، صـ٤٥٦

٤ - أركان القصة : صـ ٤٧

مواقف تنمو فى اتجاه منطقى ، مولدة خواتيم منبثقة من الأحداث ذاتها لا من تدخل الروائى . ومن هذا المفهوم يتضح تميز الحكاية الروائية عن الحكاية الخرافية التى كان الإنسان البدائى يرويها عن الحيوانات المتوحشة ، وصراعه معها ، والقوى الخارقة ، والأرواح الشريرة ، وتختلف عن الحكايات التى يتداولها العامة فى مجالسهم ، وعن الحكايات التاريخية المرتبطة بالواقع أشد الارتباط ، والخاضعة لقيود زمانية قاسية لا يمكن تحطيمها ، والمهتمة بنقل الأحداث كما وقعت ، دون الالتزام بخط وجدانى أو فكرى يربط بين الأحداث ، فحرفية الفن ، ومنطقية سير الأحداث ضرورتان مهمتان لكى تكون الحكاية حكاية روائية .

ولتحديد مفهوم الحكاية الفنية في الرواية القصيرة لابد من دراسة مكوناتها التى تجعل منها حكاية روائية ، وتنفى عنها السذاجة والتاريخية ، وهى الوحدة العضوية ، والزمان ، والمكان ، والصراع .

أولاً - الوحدة العضوية .

" الوحدة العضوية كالكائن الحى ذى الأعضاء " (١) المحتاج لكل أعضائه حتى يستطيع الحياة ، والعمل الأدبى كائن حى ، أعضاؤه الأحداث المترابطة التى لا يمكن بتر أو نقل جزء منها ، حتى لا ينفرط عقد الكل ، فتنضب فيه الحياة .

فالحدث فى العمل الأدبى لا يمكن أن يؤدى وحده دوراً كاملاً ، فهو دائما فى احتياج إلى أحداث أخرى مساعدة ، بينها وبينه علاقة منطقية ، فهو ليس مجموعة من الأحداث الجزئية المتتابعة التى تقع لشخص أو من شخص دون سبب ، وليس مجموعة الأحداث المتجاورة

١-النقد الأدبى الحديث : صـ٦٩

دون رابط ،بل هو مجموعة الأحداث المترتبة ترتيبا سببيا ، **مشكلة بناء** هرميا ، مترابطا ، متجانسا ، لا يمكن حذف جزء من أجزائه أو تغيير موقعه فى السياق ، وإلا تهدم البناء ؛ لأن طبيعة الأجزاء المكونة لــه النقص ، والاحتياج الدائم إلى التفاعل مع الأجزاء الأخرى لتستمد منها حياتها .

ولا يعنى قيام شخصية واحدة بالأحداث وجود وحدة عضوية بــين الأحداث ؛ فالشخص الواحد قد يقوم بمجموعة من الأفعال المتضــاربة رغم تتابعها ، فتبدو غير متجانسة ، غير قادرة على تكوين بنــاء لــه ملامح ثابتة .

وتماسك الأحداث فى العمل القصصى يكون بواسطة الحبكــة **plot** وهى" سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأســباب والنتــائج .. حيث يتحرك المشهد المكتوب ببراعة ، وتزداد الأبعاد مع التقــدم مــن مشهد لآخر ؛ لأن مضمون أى جزء يبرز مضمونا آخر بحسب علاقته بما حدث من قبل ، ومضمونا ثالثا بحسب علاقته بما سوف يحدث فيما بعد، وتزداد روعة القصة بحيث تنمو هذه العلائق ، ويتطلــب النظــام الاقتصادى للقصة أن يوجد القاص فى كل حدث وانفعال روابط عديــدة بسوابقها كلما أمكن " (١)

إن الحبكة الروائية على هذا هى المنهج الفنى للرواية ، أو هى على حد تعبير" أ . م فوستر " الرواية فى وجهها المنطقــى " (٢) وسلســلة الأحداث تسلسلا منطقيا يقع التأكيد فيه على الأســباب والنتــائج لــيس بالعمل الهين ، فهو يحتاج " من المهارة ما يحتاج إليه صنع قطعة أثاث دقيقة الصنع ، فكما أن قطعة الأثاث لا تكون رائعة إلا إذا كانت كاملة ،

١-أركان القصة : صـــ ١٠٩ ، برنارد فوتو : عالم القصة ، ترجمة د. هــدارة ، ط عالم الكتاب ، صـــ١٩٥

٢- أركان القصة : صـــ ١١٨

متناسقة الأجزاء ، فالقصة كذلك لا تكون آخذة إلا إذا كانت كاملة ، متناسقة ، وعلى ذلك فعلى القاص ألا يهمل تفاصيل قصته الضرورية ، و إلا كان كصانع الكرسى الذى ينسى صنع الرجل الرابعة " (١)

وإذا كان النقاد قد جعلوا الترابط والخضوع لمنطق السببية أساس الحبكة الجيدة ، فإننى أرى احتياجها إلى *أربعة عناصر أخرى :*

الأول– أن يستكمل الحدث وحدته بالإجابة عن السؤال لم ؟ " إلى جانب الأمثلة الثلاثة الأخرى كيف وأين ومتى وقع ؟ والإجابة عن هذا السؤال تتطلب بحثاً عن الدوافع التى أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التى وقع بها ، ويتطلب بدوره التعرف على الأشخاص الذين قاموا بالحدث أو تأثروا به ، فما من حدث إلا كان وراءه محدث أو أشخاص يترتب عليه وقوع الحدث على نحو معين " (٢)

الثانى – عنصر التركيز والاقتصاد " فعلى الكاتب ألا يستخدم إلا القليل منها ، حتى وإن كانت الحبكة معقدة ، فينبغى أن تكون مترابطة خالية من الشوائب . فقد تكون صعبة أو مهملة ، وقد تحتوى على أسرار ، ولكنها يجب ألا تجعلنا نضل الطريق الصحيح " (٣) فالإكثار من عناصر التحبيك يشتت انتباه المتلقى ، ويحرمه من الاستمتاع ببقية مكونات العمل الروائى .

الثالث – عنصر الجمال ، الذى يجب ألا يلهث وراءه الروائى " رغم أنه يكون روائياً فاشلا لو لم يصل إليه فى النهاية .. فهو جزء متمم للحبكة .. فالشعور النهائى إذا كانت الحبكة جميلة لن يكون شعوراً بمفاتيح ألغاز أو سلاسل، ولكن بشئ جميل مترابط ، شئ كان يمكن أن

١-عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربى الذاتية ، مكتبة مصر صـ ٣٥

٢-د.الطاهر مكى:القصة القصيرة، دراسة ومختارات ، دار المعارف،١٩٨٨ صـ ٧٩،٧٨

٣- أركان القصة : صـ ١١٦

يرينا الروائى إياه بطريقة غير مباشرة ، لكنه لو فعل لما بدا هذا الشئ جميلاً على الإطلاق " (١)

الرابع – يجب أن تثير الدهشة وتحرك الوجدان والخيال حتى يميل المتلقى إلى العمل .

فالرواية " ككل عمل فنى يعجز أن يبرز محاسنه بنفسه ، بل لابد له من آخرين يبرزون محاسنه ، فالموسيقى تحتاج إلى سامع يصغى إليها فيقدرها ، والرسم يحتاج إلى مشاهد ، ويحتاج الشعر والنثر إلى قارئ ، فلولا السامع ، والمشاهد والقارئ لما كان للعمل الفنى وجود ، وعلى ذلك فالقصة أيا كانت لا وجود لها حتى تقرأ ، فيهبها القارئ الحياة ، وهى تعيش فيه في أثناء قراءتها ، فهى تعتمد عليه فى بعض صفاتها. " (٢)

وطرق إثارة الدهشة كثيرة لا يمكن حصرها، " بل هى من النوع الذى يضار بتحديده وتقييده مقدماً بقاعدة ما ، فهذه الطرق تختلف بقدر اختلاف مزاج الإنسان" (٣)

۞۞۞۞۞

إن الرواية التى يراها توفيق الحكيم "وثيقة للشعور " (٤) ، ويراها نجيب محفوظ "وثيقة تسجيلية تعتمد أولا وأخيراً على القلب والعاطفة والوجدان "(٥) تحتاج إلى حبكة جيدة ، والحبكة الجيدة تعنى الاهتمام

١- السابق : صـ ١١٧

٢-القصة من خلال تجاربى الذاتية : صـ ٢٤

٣-نظرية الرواية : صـ ٧٧

٤-توفيق الحكيم : سجن العمر ، المطبعة النموذجية ١٩٧١، صـ ١٦٤

٥ -من حديث أذاعته بى بى سى لندن في الذكرى الحادية والتسعين لميلاد نجيب محفوظ

بالتركيز ،وإثارة الدهشة ، والجمال، ووحدة الحدث، والمتلقى الجيد ؛ فالمتلقى إكسير الحياة بالنسبة للرواية، هو من يبث فيها الروح ، ويمنحها هوية التواجد، بدونه تفقد ذاتها قبل فنيتها .

◇◇◇◇◇

مع أن للحبكة أهمية – كما عرضت– إلا أن بعض النقاد يرون وجودها ليس ضروريا . فالرواية – كما يرون – لابد لها من حكاية ، لكن من الممكن أن تستغنى عن الحبكة ؛ فعمود القص التقليدى ، القائم على تسلسل الأحداث ومنطقيتها يخالف الواقع المتناقض المضطرب ، ذلك الواقع المعقد على كافة المستويات .

وقد نادى هؤلاء النقاد بضرورة وجود شكل جديد مناسب للواقع المعاش ؛ لاستحالة تسطيح التجربة باستخدام الأشكال التقليدية القديمة ، التى كانت مناسبة لعالم مستقر الدعائم .

يقول آلان روب جريية : " كانت كل العناصر التكنيكية للرواية كالاستخدام الجارى للماضى القصير ، والضمير الثالث ، والموافقة على الانسياب التاريخى للحدث والعقد الخطية ، والمنحنيات المنتظمة للعواطف ، واتجاه كل حادثة نحو نهاية ما ، ألخ ... ألخ ... ، كل هذه العناصر كانت تهدف إلى فرض صورة لعالم مستقر ، عالم واضح مستمر، معروف تماماً ، ثابت المعنى فى كل الظروف "(١)

ولأن الواقع تغير كان من الضرورى أن تكون الرواية " صورة شعرية بالمعنى الفنى لهذا الاصطلاح ، أى تركيباً معقداً يكشف فى علاقاته المختلفة عن كنه الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع "(٢)

١–نحو رواية جديدة : صـ ٢٩

٢–د. سمير سرحان : فن الرواية الحديثة عند محمد جلال ، فصول ع١ ، م١٢،١٩٩٣ صـ ١٨٦

لكن الثورة الجامحة على الحبكة بمفهومها التقليدى لم تفلح في **محوها،** فما زال الكتاب يستخدمونها ، بل إن من النقاد من يدافع عنها ويرى أن " واجب القصصى أن يخلق من فوضى الحياة نظاماً منسقاً فى قصـــته، وأن ما نسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عمليـــة اختيـــار ، وتقـــديم وتأخير للحوادث ، فالقصصى يختار من الحوادث الصالحة ، ويضـــع هذه قبل تلك، وتلك قبل هذه ، بحيث يجىء الســـياق والتتـــابع موفيـــاً بالغرض المقصود، ولو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية (١).

وعدوا التركيز على الحبكة اهتماماً بالوحدة العضوية التـــى تجمـــع الجزئيات فى إطار منطق السببية .

وأرى أن الخلاف على الحبكة لا أساس له ؛ فالحبكة فـــى الروايـــة الجديدة لم يتم القضاء عليها ، فكل ما حدث هو تفتيتها داخل العمـــل ، فالكثير من الأعمال الروائية غير التقليدية يمكن بجهـــد يســـير إعـــادة ترتيبها بعد القراءة الأولى ترتيباً يظهر ما بها من حبكـــة فنيـــة ، وإن كانت ستفقد بإعادة ترتيبها شيئاً من جمالها. فالبنى الجزئية داخل النص لا تعدم وجود حبكة، فبداخل كل بنية جزئية شكل من أشكال الحبكة ، قد تبدو غير واضحة ، لكنها موجودة تظللها غلالـــة التفتيـــت ، الـــذى يستلزم دوراً أكبر للأدوات المشكلة للرواية (ســـرد – شخصـــيات – زمان – مكان)، ويغير من شكل علاقاتها مع بعضها الـــبعض، ويبعـــد الرواية "عن كونها مجرد حدوتة تثير الاهتمام والمتعة فقط بسبب قربها أو تشابهها مع الواقع ، أو بسبب ما فيها من نقد اجتماعى، أو تصـــوير لجوانب الصراع والتناقض..ويقربها كثيـــراً مـــن أن تكـــون صـــورة شعرية.. تكشف عن أبعاد الوجود الإنسانى فـــى مـــــوقف مشـــحون بالصراع " (٢)

١-تشارلتون : فنون الأدب ، ترجمة د . زكى نجيب محمـــود ، لجنـــة التـــأليف والترجمة ، ١٩٤٥ ، صـــ ١٤٨

٢-فصول : ع١ ، م١٢ ، صـــ ١٨٦

ان الحبكة موجودة داخل أى عمل روانى بشــكل أو بــاخر ، وعــدم الشعور بها فى الشكل الروائى الجديد لا ينفي وجودها ففيه " التصميم الفنى الأساسى ، أو الإطار الهيكلى ، وإن هذا البناء مشــابه جوهريــاً لبناء النمط القديم ، وإن ما يعد قصوراً فى البناء غالباً ، إنما يكون ثمرة التغيرات المختلفة فى الطريقة أو البراعة الفنية ، فالأسلوب العصــرى المفضل ينحــو نحو الإيحاء ، والإلماع والتضمين وليس نحو المباشرة أو الصراحة "(١)

وقد احتوت الرواية القصيرة فى الربع الأخير من القرن العشرين على شكلين من أشكال الحبكة :

الأول- الشكل التقليدى للحبكة وأقصد به الحبكة المعتمدة على بدايــة * ووسط ونهاية .

الثانى- الحبـــــــــكة المفتتة ، وأقصد بها الحبكة الموجــودة داخــل المقاطع المكونة للعمل الروائى ، أو الموجودة داخل البنـــى الجزئيــة المكونة للمقاطع .

وأرى أن احتواءها على هذين الشكلين من أشكال الحبكة دليــل قــاطع على الوحدة العضوية بها ، خاصة إذا فهمنا الحبكة كما فهمها جيــرار جينت، ورأينا فيها " إمكانية تحملها للتسلسل والتعارض والتكرار " (٢). وهى رؤية للحبكة من زاوية واسعة ، تجعلها صالحة لتضم كــــــل الأشكال الروائية، فهى تعدل أسس الوحدة العضوية الراسخة فى أذهاننا،

١-أى . آل . بادر : بناء القصة القصيرة الحديثة ، ترجمة عبد الواحد محمــد ، ط الأقلام العراقية ، ١٩٨٥ ، صـــ ٦٣

* حدد أرسطو بداية الحدث بأنه الشئ الذى لا يجوز أن يسبقه شئ آخــر ، وهــذا التعريف لا يمكن التسليم به ؛ لأن أى حدث في الواقع يبدأ من نقطة تسبقها عــدة نقاط ، فهى نقطة التقاء مجموعة من العلاقات المحركة لصراع الشخصيات .

٢-جيرار جينت : خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧،صـ ٣٧

وتحولها من التسلسل والترابط إلى وحدة التأثير .

وتظهر الحبكة بمفهومها التقليدى فى روايات " قضية أبو الفتوح الشرقاوى – إسكندرية ٤٧ – البصقة – بندق ".

ففى رواية قضية "أبو الفتوح الشرقاوى" المكونة من تسعة مقاطع وخاتمة هى على الترتيب " العاشقة – الجريمة – الاتهام – فضيحة على الملأ – الدليل الجديد – البحث عن مخرج قانونى – المفاجئة – لغز جديد – البراءة – الخاتمة " نرى كل مقطع يسلم خيط الحكى للذى يليه، إما لأنه مكمل له ، أو لأنه نتيجة طبيعية لما احتواه من أحداث وصراعات .

- يمثل المقطع الأول " العاشقة " بداية الحبكة " حسب رأى أرسطو
- وتمثل المقاطع من الثانى حتى الثامن " وسط الحبكة "
- ويمثل المقطع التاسع " نهاية الحبكة "

تبدأ الرواية بهرع الطفل شوقى مع صديقه عبد القادر إلى البحر العباسى، لمشاهدة ما زعمه البعض عن " سيارة سقطت فى البحر العباسى وأن القتلى تطفوا جثثهم على سطح الماء إلى جوار الشاطئ .. ومن بين الضحايا نساء جميلات .. وأطفال زرق العيون .. ومشغولات ذهبية .. وملابس متناثرة هنا وهناك " (١) ، وصدمته عندما وجد سيارة نصفها فى الماء ، والنصف الآخر على حافة النهر ، ولا أثر للنساء الجميلات ولا الأطفال ، ولا المشغولات الذهبية ، ولا الملابس المتناثرة ، ولقائه بأبى الفتوح الشرقاوى البائع السريح ، ابن قريته ، الذى راح يتفحص السيارة محاولاً الفوز منها بغنيمة ، لكنه فشل فى استئصال شئ منها ، فوثب فوق ظهر حماره متخذاً الطريق إلى القرية رافضاً طلب شوقى:

" خذنا معاك يا عم أبو الفتوح ..امش مشت عليكما بطنكما .. ما الذى

١ـ قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ ٦

أتى بكما إلى هنا عيال بــلا تربية "(١)

وبعد عودتهما إلى القرية يبدأ " الوسط " فيسرد أبو الفتــوح للنــاس حكاية غريبة عن السيارة التى سقطت فى البحر العباسى ، ومن كــانوا بها ، زاعماً أن ما سيحكيه من واقع سجلات النيابة .

يقول : " من واقع سجلات النيابة القصة هكذا .. امرأة البيــك أخــذت عشيقها وهربت معه .. وصلا إلى منطقة مقطوعة على البحر العباسى .. جلسا تحت مظلة القمر يشربان الخمر ويمارسان الرذيلة .. كانــت بيضاء جميلة مثل الأميرات الفاتنات .. عبثا ما شاء لهما العبث .. نزلا النهر ليستحما" إن ربك لبالمرصاد" صدق الله العظيم ، ســحبتها جنيــة البحر إلى الأعماق .. هربا العشيق .. ووقف على الشاطئ يلطم خديه ، وأخيراً طفت جثتها على السطح .. نادى العشيق " البر يا طالب الدفن " كما نقول نحن لكل غريق .. وجد جثتها تقبل صوب الشاطئ .. صرخ .. تجمع الناس .. نعم فى الليل .. بل بعد منتصــــف اللــــيل .. لا أدرى هذا ما حدث .. أقبــل النـــاس من كل مكان .. كيف ؟حكمة ربنا يا مؤمن .. هل تنكرون أن الله قادر على كل شئ .. أمر يؤسف له .. استولى اللصوص على المجوهرات والملابس وساقوا العشيق عارياً إلى دوار العمــــدة ومنه إلى المركز" (٢)

بعد " الحكاية / الكذبة " يهرع الناس إلى البحر العباسى ليشــاهدوا بأنفسهم ما حدث ومعهم " شوقى " المملوء قلبه يقيناً بكذب " أبو الفتوح " يقول :" – يا عم أبو الفتوح انا لم أر شيئاً مما تقول .

لأنك عبيط ولا تزال صغيراً

لكن يا عم أبو الفتوح ال ....

اذهب معهم مرة أخرى وسترى

١–السابق : صـ ٩

٢- السابق : صـ ١٠

جرى شوقى مع الحشد الكبير الذى يتدفق صوب الجنوب " (١)

بعد هذه الكذبة يقبض على أبى الفتوح سئ الحظ ، ويتهم بإخفاء معلومات عن عنايات البجيرى زوج الشريحى باشا ، أحد اللواءات السابقين ، التى اختفت في ظروف غامضة ، ثم يتهم بقتلهم ، ويعترف على نفسه هرباً من بطش رجال الأمن ، وتظل حبال مأساته تعقد حبلا بعد الآخر حتى تصل إلى النهاية بظهور عنايات البجيرى والإفراج عنهم .

إن مكونات الحدث تسير متسلسلة ، كل لقطة منها تسلم إلى لقطة أخرى وجودها مرتبط بها ، دون محاولة للنظر للخلف ، أو محاولة لنسيان الواقع بالطواف في أجواء الخيال .

لكن الكاتب لم يحالفه التوفيق في رسم البداية . فقد شارك أبو الفتوح فيها الطفلان شوقى، وعبد القادر ولم يستغل الكاتب وجودهما بعد ذلك في أحداث الرواية ، فلم يظهرا على سطح الأحداث الظهور المناسب لتواجدهما المكثف في البداية ، وأرى أن البداية الطبيعية لها من المقطع الثانى "الجريمة" ، فهو الدرجة الأولى في سلم الحدث .

۞۞۞۞۞

أما الحبكة المفتتة فهى ظاهرة في روايات " البدء والأحراش – مقام عطية – بيوت وراء الأشجار – بيت الياسمين – طرح البحر " .

ففى رواية "البدء والأحراش" لسعيد بكر نرى الحبكة داخل البنى المكونة للمقاطع .

فالرواية المقسمة إلى قسمين : الأول – البدء

الثانى – الأحراش

يظهر جزؤها الأول على شكل مقطع طويل مكون من أربع وعشرين بنية ، داخل كل بنية وحدة عضوية ، وإن كان بين البنى بون شاسع

١- السابق : صـ ١١

فلا تؤدى البنية الأولى إلى الثانية، و لا تؤدى الثانية إلى الثالثة، لكنها تشبه المشاهد داخل السيناريو، ليس لمشهد قوة، ولا شرعية وجود بعيدا عن سابقه ولاحقه. فهى – البنى – ترصد لحظات دالة، مكثفة، رمزية في حياة عبد الرحمن السيسى الشخصية الرئيسة والراوى في ذات الوقت، وتكون مجتمعة صورة ما.

وهذه البنى هى :

البنية الأولى : تشير إلى عبد الرحمن السيسى طفلاً يذاكر.

البنية الثانية :زيارة إلى أحد السجون البعيدة .

البنية الثالثة :حديث عن الجدة المريضة ، والأم ، وهنية .

البنية الرابعة : حديث عن الحاج إبراهيم وابنته سوزان.

البنية الخامسة : حديث عن موت الأب ، ولقاء جسدى مع هنية .

البنية السادسة : بيع الأم لجسدها بعدما نضب المال ، وسجن الأب .

البنية السابعة : سوزان تفضى بحبها لعبد الرحمن .

البنية الثامنة : حديث عن الحمروش .

البنية التاسعة : مرض الأم.

البنية العاشرة : حديث مع هنية المجنونة بالشبق.

البنية الحادية عشرة : موت الجدة .

البنية الثانية عشرة : رحيل الحاج إبراهيم وسوزان وتوديع الجدة لهما

الملاحظ على هذه البنى التى سأكتفي بعرضها، وجود وحدة عضوية داخل كل بنية، وانسيابها داخل المقطع دون ترتيب أو ترابط يصنع منها ككل وحدة عضوية. فالجدة التى ماتت نراها تودع جارها في مشهد تال، وعبد الرحمن يعاشر هنية، ثم نراه طفلاً فى مشهد آخر، لكنها – ومع عدم ترابطها – شكلت باقتدار لوحة تهمس بمعنيين، أحدهما ظاهر، والآخر خفى، كما أنها أمدت المتلقى بمعنى مرتب مترابط، فمن هذه البنى يرسخ فى عقل المتلقى صورة:

- لطفل فقد أباه .

كفلته الجدة والأم.

نقلت الكفالة قسراً إلى هنية .

رحيل حبه الأول .

الانغماس في عالم هنية القذر.

صورة بين مكوناتها علاقة سببية ما، وأجزم أن رسوخ هذه الصورة المرتبة في ذهن المتلقي يعني- دون ريب- أن بين مكوناتها على صفحات الرواية علاقة ترابطية غير ظاهرة، علاقة تشكل وحدة عضوية.

ونرى الحبكة داخل المقاطع في رواية "طرح البحر" ليوسف القعيد. فالرواية المكونة من خمسة مقاطع هي على الترتيب "قراءة في عيني رحمة – النوم في الظلال – الاحتضار في ليل طويل – لهفة ما بعد الأوان – لم ننته بعد " تسبقها مقدمة معنونة بـ " طرح البحر " يوضح فيها الراوي المقصود بطرح البحر ، وعلاقة طرح البحر بخلف أحمد الشخصية الرئيسة، وزوجه رحمة. يبدو كل مقطع فيها مستقلا بذاته ، بداخله حبكته التي تجعل منه قصة قصيرة مكتملة العناصر، لكنه بمكانه داخل الرواية يمثل إما سابقة أو لاحقة زمنية ، مما يجعل الحبكة الروائية – ككيان داخل إطار فني – تبدو مبعثرة ، لا مكان فيها للبداية، ولا الوسط، ولا النهاية .

فالرواية تبدأ بما يجب أن يكون نهايتها، ومقطعها الثاني" النوم في الظلال " مكانه مفتتحها، وبقية مقاطعها تحتاج إلى إعادة تغيير المواقع، ليرى المتلقي ترابطاً بينها.

لكن إعادة التغيير هذه تعني- ببساطة شديدة – موت الرواية، فالتفتيت والبعثرة وليدا مضمون، ولهما انعكاساتهما على الشخصيات، والكثير من الدلالات، التي نستطيع من خلالها الخوض في ثقافة المؤلف، ومدى ملاحقته لكل جديد، وتأثيرات الفنون الأخرى في فن القص. وهو ما سوف تشير إليه الدراسة في أثناء الحديث عن التكنيك الفني.

ثانياً – الزمان

" الزمن نسج ينشأ عنه سحر ،ينشأ عنه عالم ، ينشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية ،فهو لحمة الحدث ،وملح السرد ، وصنو الحيز ، وقوام الشخصية .(١) وهو الإيقاع الضابط أحداث الرواية ، والشاهد على مصير شخصيتها، والمحرك للصراع الدارمي داخلها ، بدونه لا وجود للحكاية . فما دام أساس الحكاية سرد حدث ، وتصوير حال شخصية ، وحكاية "حدوتة" ، وتسجيل لقطة ، فلا مفر من وجود زمن تسبح في مجراه مكونات الحكاية.

ومفهوم الزمن الروائى من المفاهيم المحيرة التى حار الروائيون والنقاد والشعراء وحتى الفلاسفة في الاتفاق على تعريف واحد له " ولعل ذلك هو الذى حمل" باسكال" على الذهاب إلى أنه من المستحيل، ومن غير المجدى أيضاً تحديد مفهوم الزمن " (٢) لكن بعض النقاد والباحثين خاضوا غمار مستحيل " باسكال" وحاولوا تعريف الزمن الروائى ، فرآه "جرييه" المدة التى نستغرقها في قراءة الرواية ، ويراه " ميشيل بوتور" ثلاثة أزمنة هى " زمن الكتابة ، وزمن المغامرة ، وزمن الكاتب" ويعد ل " بورنوف ويلى" هذا التقسيم فيغير زمن الكاتب إلى زمن القراءة.

ولم يمنع هذا الخلاف بعض الباحثين من محاولة التوفيق بين الاختلافات القديمة والحديثة للوصول إلى تعريف جامع شامل للزمن الروائى. فظهرت تعريفات لا يوجد بينها خلاف ظاهر ، وإن دل ذلك

١- فى نظرية الرواية ::صـ٢٠٧

٢- السابق صـ ٢٠٢

على شيء ، فإنه يدل على صعوبة الانفراد بتعريف للزمن ، **ذلك الكائن** الذى يرى من كل زاوية في صورة لا نظير لها.

ومن هذه التعريفات ، تعريف الدكتور" مراد عبد الـرحمن" الـذى يـــراه " صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية ، معينة ، تعتمد على الترتيب والتتابع والتوتر والدلالـة الزمنيـة بغيـة التعبير عن الواقع الحياتى المعيش وفق الزمن الواقعى أو السيكولوجى أو الفلسفى"(١) .

والزمن فى الحكاية الروائية نوعان :

الأول – الزمن التتابعى " التقليدى"

وهو الزمن الذى يسير متسلسلا تبلسلا طبيعيا ، الماضـى فيـه قبـل الحاضر ، والمستقبل فيه بعد الحاضر ، وهو الزمن الوحيـد المناسـب للحبكة بمفهومها التقليدى ، فالحبكة فيه يحكمها المنطق، وكل حدث فيها نتيجة لحدث لاحق ، والبداية تؤدى إلى الوسط الذى يؤدى إلى نهاية.

ولبساطة هذا الزمن كثر المغرمون به،كتابا ، ونقادا ، فيـراه " أ. م. فورستر" قدس الأقداس " لا يمكن تحطيمه دون أن يجرف فى حطامـه كل ما سيحل محله" (٢) ويرى أن من يحاول تحطيم هذا الشـكل مـن أشكال الزمان عليه" أن يلغى التتابع بين الجمل، وهذا لن يتيسـر دون إلغاء الترتيب بين الكلمات دخل الجمل أيضاً، الأمر الذى يحتم بـدوره إلغاء ترتيب الحروف والأصوات داخل الكلمات" (٣)

والزمن التتابعى التقليدى ينقسم الى قسمين:

الأول **–نسق زمانى صاعد** : يتم فيه التوازن بين زمن الحكاية والسرد،

١– د.مراد عبد الرحمن مبارك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨ ، صـ١٠

٢– أركان القصة : صـ٦٥

٣–السابق : صـ٦٤ ،٦٥

والأحداث فيه تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق في الشكل خطوط تشد سوابقها بنواحي لواحقها" (١) وهذا النسق الزماني له مضاعفات سلبية على طبيعة الرواية المكتوبة ، فهو نظام – كمايقول بوتور – يحـــول " الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء ، ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج ، وقد يصبح متعذرا حملهم على الكلام ، وعلى النقيض من ذلك عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيداً" (٢)

الثانى – **النسق الزمنى الهابط:** وفيه يعرض زمـــن الســـرد الأحـــداث المروية علينا من نهايتها في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل إلـــى البداية، وهو مرتبط بالحبكة البوليسية.

الثانى- الزمن المتداخل:

وهو الزمن الذى يتبادل فيه الماضى والحاضر والمستقبل الأمـــاكن ، فنرى المستقبل يحل محل الماضى ، والحاضر محل المســـتقبل، وفـــق قيود فنية خاصة بكل مبدع.

وقد روجت مدرسة تيار الوعى لهذا الزمـــــــن ، فرفضوا التسلسل التقليدى المرتبط بالواقع، ونادوا بطريقة جديدة ترتبط بوعى الشخصية، فيكون الترتيب على حسب ورود الأشياء إلى الذهن ، حتى ولـــــو كان ذلك مخالفا للواقع.

تقول فرجيناولف : " دعنا نسجل الذرات وقت سقوطها على الـــذهن بالنظام الذى تسقط فيه، ولنتبع التنظيم الذى يسجله كل منظر أو حـــدث على الوعى مهما كان غير متصل أو غير مترابط المظـــــــــــهر – فالحياة
ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متتأسق، الحياة هالـــة مضيئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى نهايتـــه .. أليست مهمة الروائى أن ينقل هذه الـــــــروح المتباينة، غير المعروفة،

١-عبد العالى بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردى ، فصول م٢ ،ع٢ ١٩٩٣ صـ١٣٢

٢-ميشال بوتور : بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، عويدات بيروت ٢ ، ١٩٨٢ صـ١٠١

وغير المحدودة" (١)

إن فرجينا ولف ومن قبلها " جرترود ستاين" ومن ناصرهما اعتبروا التسلسل المنطقى للزمن قيدا يحد من حركة السرد الروائى ، ومن حركة الكاتب المحتاج إلى الانطلاق في سلاسة ليستطيع التعبير عن حياة معقدة متداخلة ،مضطربة . تماما كما اعتبر الشعراء العروض الخليلى قيداً يحد من جريان شاعريتهم فقوضوا أركانه ، واتخذوا من اللانظام جمالاً، ومن التشويش فنا ممتعاً. فأصبح بناء الكتابة الروائية " قطعا مجزأة مطروحة من هذا البناء أكواماً فوق أكوام، وركاما على ركام ، ليتخذ منها القارىء الروائى البناء الذى يريد ، والشكل الذى يشاء ، وذلك كيما يسهم في بناء الرواية من خلال القراءة (٢)

وبسبب تعدد أنماط الزمن المتداخل " تواتر زمنى مفرد، وتكرارى ، ونمطى – توقف زمنى– سوابق زمانية – لواحق زمانية – قفز زمنى " أصبح الروائى يعتمد على اللغة المكثفة المفجرة لدلالات " التى تشع دلالاتها من حشد من الإشراقات الداخلية وبقع من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة " (٣)

ويظهر الزمن بشكليه في الرواية المصرية القصيرة ، فنراه يتتابع سببياً تقليدياً فى " إسكندرية ٤٧ – السقف – قضية أبو الفتوح الشرقاوى– البصقة – بندق " ونراة يتداخل فى " بيوت وراء الأشجار – البدء والأحراش – بيت الياسمين – طرح البحر".

واللافت للنظر في الروايات القصيرة هو خدمة الزمن للقصر، بالتركيز على تقنيات زمانية معينة ومقصودة لذاتها ، مثل "توقف الزمن – القفزات الزمانية، التواتر الزمنى النمطى والتكرارى ". وهذه التقنيات هى ما ستتعرض لها الدراسة، بالإضافة إلى دلالة الزمن في الرواية القصيرة والمونتاج الزمانى والمكانى الذى ستناقشه الدراسة فى الحديث عن التكنيك الفنى .

---

١ - نظرية الرواية :صـ ١٦٧
٢- في نظرية الرواية : صـ٢٢٢
٣- د. نبيلة إبراهيم : قص الحداثة ، فصول ع ٤ م ٥ ، ١٩٨٦ صـ٩٥

أ- توقف الزمن :

يتوقف انسياب الزمن نتيجة لتوقف العملية السردية ، لوصف شخصية، أو استدعاء حدث وقع في الماضى له تأثيره المباشر على الشخصية ، أو الحدث ومساره ، وهذا الاستدعاء يعرف بالسوابق الزمانية ، التى تقابلها اللواحق الزمانية ، وهى استدعاء أحداث مستقبلية لم تقع بعد فى النقطة الزمنية التى بلغها السرد ، وتعد السوابق السردية لازمة أساسية فى الرواية المصرية القصيرة، لأنها مهما طالت مكثفة، مركزة بشكل يناسب طبيعة الرواية القصيرة ، كما أنها تخدم الإيجاز بكفايتها النص عن الاستطرادات التى قد يضطر لها الكاتب من أجل تماسك روايته، وعلى نقيض ذلك اللواحق الدافعة إلى استطرادات من أجل الوصول إلى زمنها حتى لا تكون ورماً خبيثاً فى جسد الرواية، وهو ما لا يتمشى مع طبيعة الرواية القصيرة.

يتوقف الزمن في رواية " بندق" لوصف الابن فنرى الراوى يقول في أثناء الإعداد لدفن القط بندق : " عبرنا إلى الكورنيش ، ثم نزلنا ، ورحنا نخوض أنا والولد فى الرمل، خطواتنا صعبة بطيئة فوق الرمال الناعمة ، والريح تصدنا وتلطم الصدر والوجه . اخترنا موقعاً ملائماً خلف سور حجرى، وحفر الولد إلى عمق مناسب ، وبسواعد عفية أسقط بندق، أهال الرمال عليه ، ثم أخذ يدك الرمل بقدميه (وتأملته خلال ذلك طويلا .. فتى في نهاية الدراسة الثانوية ، صحيح البدن ، مندفع ، ولم تعارضه .. أو يعترض هو حياة . وسألت : ما الرواية التى سوف يحكيها يوماً ، أو تحكيها عنه الحياة ؟) بعد دفن بندق صعدنا الدرجات من الرمل إلى الرصيف " (١)

فى هذا النص يظهر توقف الزمان جلياً ، مفسحاً المجال للوصف، بداية من لفظة " وتأملته " حتى لفظة " الحياة " ، ثم عودته للانسياب بداية من اللفظة " بعد".

والوصف الذى أوقف تسلسل الزمن والسرد ليس ترفاً لغوياً ، ولكنه فى مكانه – يلقى الضوء على جانب من جوانب شخصية الراوى، جانب تعجز الرواية القصيرة عن إيضاحه بالتقنيات القديمة.

---

١ - بندق :صـ٧٤

فالتحليل ليس هدفا من أهدافها، فالأب " الراوى" العاطل بعد عودته من رحلة عمل في بلاد النفط ، ظنا أن ما جمعه ثروة ستحقق لــه الأمــان تصدمه الانقلابات الاجتماعية الوليدة التى غيرت قيمة الأشياء دون أن يشعر ، فأصبح كل ذى قيمة بلا قيمة أحياناً، وأصبح عــديم القيمــة ذا قيمة ما.

هذا الأب شعر بنهايته الحتمية القريبة ، شعر أن الرمل مثــواه ، مثــل قطه تماما، هذا الشعور بنضوب ماء الحياة استدعى ريعان الشــباب ، ولأنه لم يجده في نفسه، صوره في ابنه.
فجاء هذا "القطع" الموقف لتسلسل الزمن بديلاً عن مساحات من السرد كان الكاتب سيضطر إليها لإلقاء الضوء على هذا الجانب من جوانــب شخصية الراوى.

ويتوقف الزمن من أجل الوصف – أيضا – في روايــة " الســقف" فعندما بدأ زجاج،الأبواب والنوافذ فى التحطم نتيجة لضغط السقف على الجدران ،وشيوع الفزع فى الأرجاء راح الراوى " أبو مجدى " يخلــع الأبواب والنوافذ كرد فعل أولى ، حتى يجد حلاً لهذه الكارثة .
يقول : " خلعت أنا باب غرفة الطعام .. وفى نفــس الوقــت خلــع "مجدى" وهو شاب كامل الرجولة والنضج نافذة غرفة الجلوس" (١)

لقد توقف زمن السرد عند لفظة " مجدى " ثم عاد للانسياب مع لفظة " نافذة " ، توقف لوصف " مجدى" ابن الراوى . والمدقق يلاحــظ أن صفات "مجدى " لا تختلف في مضمونها عن صفات الابن فى روايــة "بندق " وأرجع ذلك إلى ورود الوصف في سياق هزيمة . فالأب فــي "بندق" مهزوم داخليا ، والأب فى " السقف" مهزوم خارجيــا ؛ فــداره تضيع أمامه وهو لا حول له ولا قوة . وفى الحالتين استدعاء صــورة الشباب والقوة والرجولة أمر طبيعى.

و يتوقف الزمن بسبب السوابق الزمانية التى حدثت في غير زمــن السرد فيقف الزمن في رواية " بندق " بسبب الاسترجاع الذى يأخــــذ شكلا قريباً من المناجاة التى تنساب دون أن يشعر القارىء بالانتقال بين

١- السقف : صـ ٣٤

زمانين، فلا نرى فواصل مقصودة (تنصيص مثلا) ، ولا إشارة من الكاتب تفصل بين السرد المنساب والاسترجاع

يقول الراوى : " لا الورق سوف تجرى فوقه الكلمات ، ولا أحد يخبرنى متى وكيف سيموت بندق ، لا شيء يبقى سوى الهذيان .. دق الباب ، وفتحت ، ودخل أبى . سأل عن الطعام فأخبرته أمى أنه جهز ، سأل عن الأرز فتململت وقالت : فطير وبطاطس وبطة محمرة ألا يكفى، غضب ، واستدار خارجا وقال إنه ذاهب لصلاة العصر بالمسجد ريثما يتم انضاج الأرز وفلفلته ، ذهب وبعد نصف ساعة رجع لكنه لم يسأل عن الأرز ولا غيره وقال لى الذين كانوا يحملونه:
– أبوك الله يرحمه رجل طيب مبروك .. سجد أول سجدة ولم نره يقم منها فجأة فى جلستى أمام أوراقى الخاوية سمعت أنين بندق" (١)

إن زمن السرد ، يتوقف عند لفظة "الهذيان "، ليحل محل السرد ، سرد فى زمن الماضى ، ثم يعود إلى طبيعته بداية من لفظة " فجأة" ونلاحظ أن الاسترجاع يجيب عن سؤال سأله الراوى لنفسه "متى وكيف سيموت بندق". وأرى أن توقف الزمن هنا قد أنقذ الكاتب من إجابة عن سؤال يحتاج إلى عدة صفحات ، خاصة أنه سيصدر عن شخصية تمتهن الأدب، وتقتات منه ، شخصية ملمة بمبادىء الشيوعية ، والرأسمالية، والاشتراكية، تنظر للتشريعات السماوية على أنها أوهام تثقل الكاهل، ومن هو فى مثل ظروف هذه الشخصية لا تقنعه آيه موجزة، ولا حديث نبوى شريف، بل يحتاج إلى مقدمات، ثم نتائج، ثم يناقش النتائج للوصول إلى الإجابة التى تقنعه.

ويتوقف الزمن في رواية " قضية أبو الفتوح الشرقاوى " بسبب التداعى الذى يأخذ شكل المونولوج غير المباشر .

يقول الراوى: " قال أبو الفتوح الشرقاوى وهو يلقى بجسده المنهك على الحصير الجديد.
– الجميع يعتبرونى كذاباً، وأن الكذب هو الذى جرنى إلى تلك المآسى كلها

١- بندق : صـ ٦٤

قالت قطيفة.
- ما فى ذلك شك
أغمض أبو الفتوح عينه ، وشرد بعيدا ، تذكر أيام الطفولة .. كانت زوج أبيه القاسية تجيعه وتتركه بلا طعام ، وذات مرة سرق قطعة من اللحم فضربته ضرباً مبرحاً فلم يجد مخرجا سوى أن يزعم أن القطة هى التى اختطفت قطعة اللحم .. ومرة أخرى نفس القطة شربت اللبن..
- لماذا سكت يا أبو الفتوح ؟
- أنا ضحية .(١)

إن زمن السرد توقف بقطع الحوار ليحل محله زمن ماض ، بداية من لفظة " أغمض " حتى لفظة " اللبن " ، وإن كان هذا التوقف قد قدم سبباً لتعود " أبو الفتوح " الكذب، وأزال الكثير من علامات الاستفهام التى طرحتها القراءة المتأنية للنص الروائى ، فإنه بدا مقحماً وسط الحوار ، فصوت الراوى فيه أعلى من صوت الشخصية . بشكل جعله يبدو وسيطاً بين ذهن الشخصية وعقل المتلقى.

ويماثله تماماً توقف الزمن فى " بيوت وراء الأشجار" يقول الراوى عن "مسعد " الموتور في أثناء إقامته بحجرة " عنتر" صبى المقهى : " نهض وأعطى ظهره لعنتر ، خلع جلبابه وملابسه الداخلية ،لمح الشعر الأسود الكثيف يكسو كتفيه ويمتد قليلا إلى ظهره (لحظتها تذكر المرة الوحيدة التى رأى كتف سعدية عاريا . كانت خارجة من حجرة النوم تحاول إدخال ذراعها فى كم الروب الذى كان معقودا. عندما تنبهت كانت قد بلغت الحوش ، أحست بنظرته إلى كتفها وابتسمت له كما تفعل فى كل مرة ، وهو لم يقصد شيئا بنظرته . كان كتفها جميلا عاريا لذلك نظر إليه . جمع الملابس المتسخة فى لفة تحت إبطه" (٢)

لقد توقف الزمن عند لفظة " ظهره" وحل محله زمن ماض حتى قول الراوى : " نظر إليه" ، ثم عاد إلى الانسياب مرة ثانية مع لفظة

١ـ قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ١١٠ ـ١١١
١ـبيوت وراء الأشجار : صـ٣٨ـ٣٩

"جمع"، ومن الواضح إقحام السابقة الزمنية وسط الزمن المنساب بشكل يرفضه السرد الروائى ؛ فوساطة الراوى بين ذهن الشخصية ، وعقل المتلقى صارخة ، ولم تضف جديداً للحدث، ولم تظهر جانباً من جوانب الشخصية الخفية ، كما فعلت السابقة فى رواية " قضية أبو الفتوح الشرقاوى" فقد خفف إظهار شخصية "أبو الفتوح" أمام المتلقى من حدة السابقة.

وقد تطول السابقة الزمانية ، خاصة إذا كانت هى صلب الحدث ، وليست إضافة تنير جانباً من جوانبه ، أو تلقى الضوء على زاوية من زوايا شخصياته.

ويظهر ذلك جلياً في رواية " بيوت وراء الأشجار" ، فالرواية المكونة من محورين يتضافران معاً مكونين حكاية مترابطة ، هما محور" مسعد" المطعون في شرفه ، الباحث عن ثأره ، ومحور " سعدية" الزوجة الخائنة ، تظهر فيها السوابق الزمانية بطول لافت للنظر حتى أن بعضها زاد على الأربع عشرة صفحة .

يقول الراوى عن سعدية التى اعتادت الصعود إلى سطح منزلها كل ليلة ، ومعها طعام خفيف وشاى سكر ، وموقد ، ومذياع صغير، تزجية لوقت فراغها : " عيناها عالقتان بقطع سحاب متألقة البياض تنساب خفيفا ، تستغرقها ذكريات بعيدة تكتشف في كل مرة كم حياتها تعسة . أبوها الذى لم تره أبدا . أمها تموت في الحجرة..... "(١)

لقد توقف الزمن بداية من لفظة " أبوها" واستمر لأكثر من أربع عشرة صفحة استدعت فيها سعدية :

- موت أبيها
- زواج أخيها.
- إجبارها على ترك الدراسة.
- خطبتها.
- سلوك خطيبها المشبوه.
- ترك بورسعيد مع المهجرين.
- استقرارها مع أسرتها في نصف حجرة دراسية.

١- السابق : صـ٦٤

- معاناتها النفسية.
- هتك عرضها.
ثم عاد الزمن إلى مساره الطبيعى " تغوص فى القش فوق السطح تحس ملمسه الرطب على ذراعيها العاريتين" (١)

مع أن السابقة الزمانية طويلة بشكل قد ينسى القارىء ما قبلهـــا ، إلا أنها ذات دلالات خاصة فى مكانها. فالزمن السردى الذى توقف تقابلـــه رغبة من "سعدية" فى التوقف ، رغبة جعلت التوقف مقبولا، فإحساسها بالأمان مع " مسعد" بعد معاناة بورسعيد ، والحجرة الدراســـية، دافـــع نفسى إلى الرغبة فى توقف الزمان أمام حاجز هذا الأمان للاستمتاع به أطول فترة ممكنة.

۞۞۞۞۞۞

من الملاحظ ميل السوابق الزمانية إلى ذكر" الأب – آلام – الشباب "، وأرجع ذلك إلى إحساس شخصيات الرواية القصيرة بالهزيمـــة بكافـــة أشكالها ، وفشلهم في الخلاص من أغلالها فالأب رمـــز الأمـــان ، ألام رمز الحنان ،الشباب رمز القوة ، وكلهم ملاجىء المهزومين.
ويشير ذلك إلى مدى الترابط بين الشكل والمضـــمون فـــي الروايـــة القصيرة.

۞۞۞۞۞۞

ب- القفزات الزمانية:

فيها يقفز الزمن من نقطة إلى نقطة أخرى مســـبوقا بإشـــارة مـــن الراوى، كأن يقول "وبعد شهور " أو يعدد هذه الشهور التى تجاوزهـــا السرد بالقفز، أو غير مسبوق بأية إشارات وهو الأكثر استـــخداماً فـــي الرواية القصيرة ، خاصة المتخذة تيار الوعى وسيلة لها.

ويتخذ القفز الزمنى شكلين ، الأول قفز إلى الماضى ، والثانى قفز إلى

---
١ – السابق صـ ٧٨

المستقبل ، ويميز الشكلين ارتباطهما بالفعل الماضى " كان "وصـــيغه ، مثل " كنت – كانوا –"المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمصــــــطلح " زمن "

ويتضح القفز إلى الماضى في رواية " البدء والأحراش " للروائـــى "سعيد بكر" يقول " عبد الرحمن السيسى" " لا أحفل بالمطر كثيرا ، بـــل اغتسل تحته بجميع ثيابى أشعر بالطرقات الخفيفة فوق رأس كأنما هى دغدغة أنامل .. وينتابنى نعاس فأسبل جفنى .. حقا فى المطر يشملنى شعور بالنوم فأظل أسير... كنت نائما يوم حملنا القطـــار إلـــى البـــاب الضخم .. واستقبلنا هناك رجال كثيرون لكننـــا دخلنـــا حجـــرة كئيبـــة يتوسطها مكتب خلفه رجل" (١)

إن الزمن في الفقرة السابقة يقفز نحو الماضي بداية من الفعل " كنت" وهو مدرك من خلال التتابع الزمنى في الرواية ؛ فالرحلة إلى الســـجن كانت في مرحلة طفولة " عبد الرحمن" والحديث السابق كان في مرحلة متقدمة من حياته ويؤكد ذلك مستوى اللغة التى يسرد بها ، فهى لغة لا يمكن قبولها من طفل.

ويتضح القفز إلى المستقبل في رواية " طرح البحر" فخلف أحمـــد " يجبرنا على العيش معه فى اللحظة، فى أثناء حديثه عن جمال " رحمة " وهى نائمة، ثم يقفز الزمن فنراه كهلا، مختزلا الكثير من التفصـــيلات والأحداث التى – بالضرورة – وقعت خلال هذا الفاصل الزمنى.

يقول : " نامت رحمة وبدأ النوم يكشف لى عن أروع ما فيها ، إنهـــا فتاة جميلة ، أحسست نحوها بالعطف ، إنها مستغرقة في النوم ورأسها على صدرى أشعرنى ذلك بدفء ، وخالجنى للحظة عابرة عشق حـــار لها فجر الدموع فىعينى كان قلبى البكر مترعا بالحب فى الأيام الأولى من شبابى"(٢)

إن الفقرة من بدايتها حتى " فجر الــــــدموع في عينى" يحكمها زمن

١- البدء والأحراش : صـــ٦٣

٢-طرح البحر صـــ ٢٥

واحد، قد يكون مبهماً، لكنه في السياق الروائي يتضح أنه ليلة زفـاف "خلف أحمد" ، ثم بداية من الفعل الماضى " كان " حتى نهاية الفقـرة يظهر زمن أخر بعيد عن تلك الليلة ، ولا ريب أن الوصول إليه لابد أن يكون بعد أحداث وصراعات اختزلت كلها فى القفزة الزمانية.

إن "عبد الرحمن السيسى ، وخلف أحمد "ينتقلان من حدث حاضر إلى ماض أو مستقبل تاركين فراغا زمانيا بين الحدثين أو المشهدين ، وهذا " القفز له ضرورة فنية في السياق الروائى ؛ لأن الذات تعتمد في ترابط السياق على الحالات الشعورية والنفسية والحالات الشـعورية تـرتبط بالديمومة الزمنية من حيث سرد الأحداث الزمنية الحاضرة أو الماضية أو المستقبلية دون ترتيب أو تنظيم ، وهذا يتوافق مع الصيرورة الزمنية للذات المتموجة والسابحة في غياهب الماضى وضياع الحاضر وضبابية المستقبل" (١)

لكن وإن كان للقفز الزمنى بشكليه ضرورة فنية في الرواية عامة ، فإنني أرى القفز إلى الماضي لا يتناسب مع طبيعة الرواية القصـيرة ، المائل سردها إلـى الإيجـاز والتركيـز لأن القفـز إلـى الماضـى يتطـلب " سابقة" * ما ، حتى يستطيع المتلقى متابعة الحـدث ، والربط بين شذراته المتناثرة عبر النص ، والخروج بفكرة ما بعد عملية القراءة.

وعلى النقيض من ذلك القفزات الزمنية إلى المستقبل، التى لا تحتـاج إلى ما تستند إليه من الأحداث الماضية أو المستقبلية ، فهى لا تكتمـل بالرجوع إلى الوراء ، ويقبلها المتلقى دون أن يسأل " لـم ؟ وكيـف؟ وماذا لو؟ " فهى بالنسبة له نهاية متقدمة.

۞۞۞۞۞۞

إن كان القفز الزمنى غير المسبوق بإشارة هو الأكثر شـيوعا فـي الرواية القصيرة ، فإن ذلك لا يعنى اختفاء القفزات المسبوقة بإشارة من الراوى.

١- بناء الزمن في الرواية المعاصرة : صـ١٠٥

*أقصد بها جزاء من الحدث ، من خلاله يتقبل المتلقى القفزة الزمانية

يقول الراوى عن " زغلول " صاحب الحنطور في رواية " بيوت وراء الأشجار" " مرت أسابيع وهو علي المقهى لا يأتيه زبون ، يتناول كوبا واحدا من الشاى فى الصباح حتى يبرر استخدامه للمقعد" (١)

ويقول عن "سعدية" ، والحلاق خطيبها بعد فسخ الخطبة : المرة الوحيدة التى تبادلا فيها كلاما كان بعد عامين يوم رحيلهم " (٢)

ويقول الراوى فى "إسكندرية ٤٧" عن بكر " : " فات أسبوعان دون أن يقابل ليلى" (٣) ويقول بكر عن شريف : " من شهرين كان رأيه" (٤)

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه الأن هو ،هل توجد ضرورة فنية للإشارات الزمانية المحددة ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ترتبط بالتقنية التى تتبعها الرواية في رسم الزمن ، فالروايات ذات الزمن المتداخل ، التى يشغل التداعى فيها مساحة سردية طويلة، لا تحتاج لمثل هذه الإشارات ، فهى لا تؤثر فى الحدث لصعوبة الإمساك بتلابيب زمنها وتجاور الماضى والحاضر والمستقبل فى أغلب فقراتها.
أما الروايات التى يسير زمنها على الطريقة التقليدية فهى المحتاجة إلى القفزات الزمانية المسبوقة بإشارات من الراوى ، لأنها ستخلصها من الكثير من الاستطرادات السردية التى تثقل كاهلها.

فرواية مثل رواية " قضية أبو الفتوح الشرقاوى" لو استعان كاتبها بالقفزات الزمانية المسبوقة بإشارات ، لكان حجمها أقل مما هى عليه عشرات الصفحات.

جـ- التواتر الزمنى النمطى

هو اختزال الراوى الزمن الممتد في جمل أو تعبيرات موجزة، موحية بطول الزمن " ويقترن بالأحداث النمطية في الرواية، وهى

١- بيوت وراء الأشجار : صـ٥٤
٢- السابق صـ ٦٨
٣- إسكندرية:٤٧ صـ٥٥
٤- السابق: صـ٥٥

الأحداث المألوفة التي مرت بها الذات كل يوم أو كل أسبوع أو كل شهر أو كل صباح أو كل مساء لكن السارد يسردها مرة واحدة في جملة أو عبارة أو فقرة . أى أن هذا التواتر الزمنى يعتمد على التكثيف الشديد ، فيعبر الراوى عن زمن مألوف تمر به الشخصية في شكل دورى ، وذلك باستخدام جملة واحدة للتعبير عنه"(١)

بهذا المفهوم يصبح التواتر الزمنى النمطى أنسب أشكال الزمن للرواية القصيرة ، لميله إلى التكثيف الشديد في الحدث. وقد اعتمد عليه الروائيون اعتمادا عظيما.

ففي رواية " إسكندرية ٤٧ " يقول الراوى:
" في هذه المرة تحقق ما تمناه منذ أن جاء هنا .. الحجرة مزدحمة، وضابط المباحث مشغول بأسئلته التى لا تنتهى ، وعندما تحرك ليقترب منها كانت هى الأخرى تسعى ناحيته "(٢)

إن المدقق في قول الراوى السابق يلاحظ أن بداية الفقرة بـ " في هذه المرة" يحمل إيحاء " بأنها مسبوقة بعدة محاولات ، حاول خلالها "بكر" أن يتحدث مع " ليلى " في أثناء التحقيق معهما ، بعد القبض عليهما مع آخرين متهمين بتكوين تنظيم سياسى سرى.

وفي رواية " السقف " يقول الراوى " اعتدنا التشاور أنا وزملائى بالمكتب، يعرض كل منا ما يحس به " (٣)

إن اعتياد الراوى على التشاور مع زملائه ، يوحى بأن الحدث تكرر عشرات أو مئات المرات.

وإن كان في الاقتباسات السابقة ما يوحى بتكرار الزمن قبل اختزاله، فإن التواتر النمطى قد يأتى دون أية إيحاءات ظاهرة فى روايات أخرى. كما فى رواية" بيت الياسمين" ، لإبراهيم عبد المجيد.

١- بناء الزمن : صـ ١٤٦
٢-إسكندرية ٤٧ : صـ ٦٨
٣-السقف : صـ٣٦

يقول شجرة محمد على الراوى والشخصية الرئيسة :" ولم يبق إلا أن يسحبنى من يدى وينادى امرأة للمسكين " (١)

إن الجملة السابقة تعبير زمنى دال على اختزال محاولات عديـــدة لا يعرفها المتلقى المطالب بتخيل ما يمكن أن يكون قد حدث ، ولا يخفـــى ما فى ذلك من تركيز وتكثيف مناسبين لطبيعة الرواية القصيرة.

ويرى التواتر النمطى للزمن بلا إ يحاءات – أيضا – في روايــــــة " بندق"، فالراوى يقول فى بداية المقطع الأخير المعنون بــــ " اللحـــن الأخير" : " نمت تلك الليلة بـــلا أرق " (٢)

العبارة بسيطة ، لكنها تختزل زمنا امتد طويلا ، فهى توحى بتعدد ليالى الأرق التى عانى منها الراوى..

إن التواتر النمطى في الرواية القصـــيرة يميـــزه ارتباطـــه بتطـــور الأحداث، ففى حالة التطور العرضى التى يكون الزمن الخارجى فيهـــا محدوداً إذا ما قيس بالزمن الداخلى ، يختفي التواتر النمطى ، لذا فهـــو معدوم فى رواية " بيوت وراء الأشجار" ، فراويها يسرد كل ما يمكـــن سرده عن طريق التداعى فى زمن وجيز . وفى حالة التطور الرأســـى التى يطول فيها الزمن الخارجى ويتساوى مع الزمن الداخلى، كما فـــى روايات " السقف – قضية أبو الفتوح الشرقاوى – البدء والأحـــراش – بندق إسكندرية ٤٧" يقل الاعتماد عليه، لأن المساحة الزمانية تعطـــى السارد الحرية في سرد كل ما يراه ضروريا لخدمة حدثه ، أمـــا فـــى الحالة التى يفوق فيها الزمن الخارجى ، الزمن الداخلى فإن الاعتمـــاد عليه يصبح ضرورة في الكيان الروائى القصير.

د- التواتر الزمنى التكرارى.

هو سرد ما حدث مرة واحدة بأكثر من أسلوب أو بأكثر مـــن وجهـــة نظر، أو باستبدال الراوى الأول براو أخر أو عـــدة رواة ، ومـــن ثـــم يتكرر الحـــــدث بأكثر من طريقة ، وفى أكثر من مستوى زمنى ، أى

١-بيت الياسمين:صـ٦٣
٢-بندق :صـ٦٣

تتعدد المستويات الزمنية السردية حول حـــــدث واحد " (١)

ويظهر التوتر الزمنى التكرارى جليا فى رواية " مقام عطية" . فالرواية القائمة على سؤال من هى عطية ؟ خيطا أوليا ، يتكرر فيهــا الرواة ، فيتولى الرواية فى الشهادة الأولى "ابن عطية" أستاذ علم اللغة ، ثم يمسك بخيط الحكى من بعده الشيخ " سعد" ، ثم "الجارة" ، ثم "ابنــة عطية" الباحثة فى العلوم الطبيعية ، ثم "العاشــق"، ثــم" أم حســين" ، ثـــــم" زوج صاحب العمارة "، ثم "الطالب الجامعى" الــذى حضــر جنازتها . ومع أن الحدث واحد إلا أن تكراره يقتضى تكــراراً زمانيــاً يجعل حركة النص حركة ديناميكية.

وتظهر هذه الحركة الديناميكية جلية في رواية " البدء والأحــراش " فيتكرر فيها الحدث الواحد عدة مرات بنفس تعبيراته اللغويــة . ففــي الوقت الذى كان "عبد الرحمن السيسى " يبحث عن أمه قال: خطــرت لى أمى .. تقلقلت جوار هنية .. دفعتنى رغبة الاحتماء للبحث عنهــا.. جبت كل حانات المدينة .. سألت عن امرأة تبيع السجائر .. قالوا : هناك كثيرون يبيعون السجائر .. ولم أعثر لها على أثر " (٢)

لقد تكرر هذا الحدث خمس مرات، خــتم بــه الجــزء الأول مــن الروايـــة "البدء" ، وكرر في الجزء الثانى "الأحراش" أربع مرات ، وفي كل مرة يرتبط بزمن معين، واللافت للنظر وروده بعد حديث عن أو مع أنثى ،فقد تلا الحديث مع سوزان ثلاث مرات ،وورد بعد حديث عن شاهيناز مرة ، و بعد حديث مع أميرة مرة ، وفي كل مرة يأتى بعد حالة نفسية سيئة، أو مشكلة يعانى منها " عبد الرحمن" فكأننا به يستنجد بأمه كلما أحكمت حوله قيود المشاكل.

لكن هذا التواتر التكرارى لا علاقة له بمسألة القصر، رغم ضرورته الفنية في السياق السردى للروايتين السابقتين. وهذا لا ينفي دخول

١-د. مراد عبد الرحمن مبارك : اليات السرد في الرواية العربية المعاصرة،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،٢٠٠٠م،صـ٢٠٠

٢-البدء والأحراش :صـ٩٢

الروايتين تحت عباءة مصطلح " رواية قصـيرة" ؛ فـالفن لا يتقيـد بالتنظير، و لا يخضع لأسس تنظيرية أكاديمية ثابتة ولعل ندرتـه فـى الرواية القصيرة تعود إلى قناعة الروائيين بعدم جدواه في خدمة الإيجاز والتكثيف المهمين في الرواية القصيرة.

دلالة الزمن في الرواية القصيرة

للزمن فى الرواية القصيرة أبعاد إيجابية ناتجة عن التشكيل الزمنـى للرواية، تنعكس على الشخصيات باعتبارها الأكثر تأثراً بعوادى الزمن من غيرها. فالمكان قد تمر به السنون ، ويبقى كما هو ، لكن الشخصية تأبى ألا تتغير ، لذا نجد دلالة الزمن مرتبطة بالشخصـية أكثـر مـن ارتباطها ببقية عناصر العمل القصص. وإن كان هذا لا ينفـى علاقـة الزمان بالمكان، وعلاقة الزمان باللغة ، وهى علاقات سنتناولها الدراسة فى الفصول التالية مفسحة المجال هنا لعدة نقاط هى دلالة زمن الكتابـة وزمن الحكاية _ ضآلة الذات / هروب الذات – الزمن إطـار لحالـة نفسية

أ- زمن الكتابة / زمن الحكاية:

المدقق فى الروايات القصيرة التى تعرضت لها الدراسة يلاحظ أن زمن الحدث فى بعضها يشغل حيزاً زمانياً يختلف عن زمن " إبداعها /نشرها " كما في روايات :

- قضية أبو الفتوح الشرقاوى
- إسكندرية ٤٧
- بيوت وراء الأشجار
- بئيت الياسمين
- البدء و الأحراش

فالرواية الأولى تدور أحداثها قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م ،مع أن زمـن نشرها ١٩٩٦م،ومثلها الرواية الثانية ، فزمن نشرها ١٩٨٤ ، والرواية الثالث تدور أحداثها بعد العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦م ، مـع أن زمن نشرها ١٩٩٥م، والرواية الرابعة تدور أحداثها فى العقد السبعينى

مع أن زمن نشرها ١٩٨٧م، ومثلها الرواية الخامسة الخالية من أية إشارات زمانية داخلية مفصحة عن زمن الأحداث .

كما يلاحظ أن زمن الحدث في البعض الأخر هو زمن " الإبداع / النشر"، كما في روايات "السقف ١٩٨٣" ، "بندق ١٩٩٧ " ، "طرح البحر ١٩٨٦" ،" البصقة ١٩٨٢" ،" مقام عطية ١٩٨٦" ، فمواضيعها ، ومكونات المكان ، ومستوى تفكير الشخصيات ،عناصر تؤكد ارتباط زمن الحكى بزمن " الإبداع /النشر"

لكن السؤال الذى يطرح نفسه الآن ، هو هل توجد دلالة ما لاختلاف زمن الحكى عن زمن الكتابة أو لاتفاقهما ؟

ولا أرى في الاختلاف أو الاتفاق دلالة فنية تذكر. فاختلاف زمن الحكى عن زمن الكتابة ما هو إلا ملجأ يهرب إليه الروائى من بطش السلطة التى قوضت كل الحريات ،بما فيها حرية الإبداع ، فهو يرمز للحاضر من خلال الماضى بعد أن غلف الماضى بأيديولوجيته التى اكتسبها من الفترة التى يعيش فيها، لذا نرى موضوعات الروايات الخمسة الأولى فاضحة للوضع المعاش، الوضع المتهرئ سياسياً ، واجتماعياً واقتصادياً ، وثقافياً.

وأرى أن أية محاولة للبحث عن دلالة فنية لاختلاف زمن الحكى عن زمن الكتابة محاولة فاشلة ، لا تولد حالة حيادية كما يزعم البعض ، إذ لا علاقة بين الحيادية واختلاف الزمن فالرافضون – على سبيل المثال – لثورة يوليو أو لمعاهدة السلام مع العدو الصهيونى، لا يمكن أن يغير البعد الزمنى من رفضهم خاصة ، إذا كانوا أسوياء يمثل الرفض أحد مكونات شخصيتهم.

كما أنه لا يمكن الربط بين اختلاف الزمن واتساع أو ضيق زاوية رؤية الكاتب ، ولا الربط بينه وبين النزعة الانفعالية الزائدة التى تحول الكتابة الروائية – أحيانا – إلى كتابة تقريرية فاقدة مقومات الكتابة الفنية؛ لأنهما – زاوية الرؤية والنزعة الانفعالية – محكومتان بعوامل نفسية ، تأثيرها يفوق أية قدرة تأثيرية للزمن ، كما أن الأعمال الإبداعية التى أبدعت في خضم الأحداث المشتعلة لا يمكن حصرها ، ولا تقل مكانتها عن مثيلاتها التى أبدعت فى مراحل زمانية تالية.

إننا في أمس الحاجة إلى أن ننظر للحدث الذى يختلف زمنه عن زمن كتابته ، على أنه حدث جديد ، متناسين البعد الزمنى ؛ لأنه بالفعل جديد بما أفاضه عليه الروائى من روحه وأيديولوجيته الخاصة ، لأننا لو لم ننظر إليه هذه النظرة سيفقد رمزيته التى تعطيه قوة الانتشار،وسنصبح مضطرين إلى النظر لإبداعات أى كاتب على أنها " لا تمثل زمنه ، وتعود بالقوة وبالفعل إلى ذلك الزمن المزعوم الذى تجرى فيه الأحداث ظاهرياً وإجرائيا معا، ذلك لأن لغة السرد ، وحيز السرد ، مثل شخصيات السرد ، كلها يتخذ هيئة المشكل السردى عبر العمل الروائى برمته ، بحيث إذا غاب مشكل واحد اختل المشكل السردى الأخر وأفضى إلى فساد العمل الروائى أو اضطرابه " (١)

وهذه النظرة الضيقة فيها إجحاف وظلم للكثير من الروائيين المجددين،لذا فإننى أرى في قول " مجدى عبد النبى" في روايته " حارة البحر"

" يا أهالى البحر
يا أهالى حارة السيالة.
يا أهالى رأس التين
بأمر والى الحسبة المكرم
ينفذ من اليوم على أهل الملة
من يهود الكخيا
ارتداء القلنسوة الصفراء
والطراطير الحمراء
والزنار للنساء "(٢)

تعبيراً عن عصره الذى يعيش فيه ، عصر التسلط الانفراد الرأى، وأرفض أن تكون " الحسبة – الكخيا – الزنار" وشكل الراوى الكاريكاتيرى العالق فى ذهن المتلقى ، الدليل القاطع على أن لغة السرد متوافقة مع زمن السرد وشخصياته؛ ففيه رفض للتقنيات الروائية الحديثة.

وإن كنت أطالب بالنظر إلى الحدث القديم على أنه جديد فذلك ليس

١- في نظرية الرواية : صـ٢٢٦

١- مجدى عبد النبى : حارة البحر لهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٢ صـ٦١

لاستحداث علاقة خاصة بينه وبين الأديب وواقعه ، فهو لا يحتاج إلى ما يبرر وجوده وجديته ؛ فالحداثة والقدم مرتبطين بشكل المعالجة من ناحية، ومن ناحية بقول يرى كل حدث جديد قديما إما بالقوة أو بالفعل، من منطلق أن الحدث يوجد قبل عملية الكتابة لا محالة.

ب- زمن الضآلة / زمن الهروب:

تنعزل الذات عن الزمن لشعورها بالضآلة أمامه ، إما لتغير قيمه نتيجة لظروف سياسية ، أو اقتصادية ، أو اجتماعية ، أو لفقدان القدرة على مجارته ؛ لإحساسها بسرعة مروره.

يشعر الراوى في بندق لـ " محمود حنفي" أن الزمن ليس زمنه بعد أن أصبح "زمن صعود السلفة ، وهبوط كل من غلبته الكرامة" (١) ونتيجة لذلك يشعر بالاغتراب داخل المدينة التى عاش فيها طفولته وشبابه، المدينة التى شهدت مقاهيها معاركه الثقافية ، وفى إحدى عمائرها ألقى بذرة أسرته التى جعلت له وجود.

و يقول عن إحساسه بالاغتراب " لم تعد تلك مدينتى .. كيف استعيد عشقها المتوهج .. البحر منطويا خلف العمائر الأسمنتية ، وأطلت القصور على العشش والأكشاك ، وجاورت الحدائق مستنقعات البعوض.. كان شتاؤها في الماضى حزنا نبيلا " (٢)

وتشعر الذات بالضآلة أمام الزمن لانعدام الإحساس به . ففى رواية البصقة يقول الراوى " الدكتور مدحت سلام" عن الزمن داخل الزنزانة : " الزمن صحراء ممتدة لا فواصل ، ولا علامات مميزة تمضى إليها ببطء المنهك من رحلة شاقة وتستمر لكنك لا تعرف كم قطعت ، ولا كم بقى أمامك .. الدقائق خطوط مستطيلة بلا نهايات تتحول إلى خيوط تتلوى فتعصر القلب . فى كل مكان يمضى بك الزمن إلا فى الزنزانة ، أنت تدفعه، قطعة من حجر صلد تزحزحها أنت

١- بندق: صـ٢٧

٢- السابق: صـ٦٧

بإرهاق شديد ومجدب" (١)

إن" مدحت سلام " يبدو قزما أمام وحشية الزمن لا يستطيع التفريــق بين الصباح والمساء ، يقتله الزمن الثقيل ، الرافض للمضى.

وتشعر الذات بالضآلة أمام الزمن عندما تشعر ببطء حركتهـا أمـام سرعته الداهمة .

تقول عزيزة " في رواية " إسكندرية ٤٧" لأختها صفية عن عــوادى الزمن: " إحنا كبرنا يا صفية ..كبرنا .. فاهمة كبرنا يعنى أيه ؟ إلــى قدنا اتجوزوا وخلفوا واحنا الاسم عايشين فى قصر والحقيقة " (٢)

ولشعور الذات بالضآلة والدونية والعدمية أمام الزمن تهرب إلى مـا تراه مناسباً لقدراتها فيهرب " حسين " فى رواية " بيت الياسمين " إلــى الدراسة ، لأنه " لو لم يفعل ذلك سيجد وقتا يفكر فيه في نفسه " (٣)

ويهرب صديقه " مجدى " إلى عمله " صارت الصيدلية حياته نفســها يختبىء فيها عن الدنيا" (٤)

د- الزمن إطار لحالة نفسية:

يستغل الروائى الزمن إطاراً للحالة النفسية لشخصيات عمله ، فنــراه إطارا لأزمة نفسية حيناً ، وإطارا لنشوة نفســية حينــا آخــر، ونــرى الأزمات النفسية ترتبط بفصل الشــتاء ، والنشــوة النفســية مرتبطــة بالصفاء.

يقول الراوى الخائف من الموت فى رواية " بندق" " إنــه المــوت .. وقلت أنا لا أخافه، ولكن أكره توقعه ، فإن كان هو فليعجل فمتى يموت بندق، اليوم أم غدا ؟ أم يستمر على هذا النحو شهرا ؟ وتلطمنى الريح هذا صقيع وليس بردا والكورنيش الذى حاذيته فى مشــيتى المتخبطــة يطردنى ، منكمشا داخل ملابس اخبىء كفي فى جيبى سترتى و اتعثر " (٥)

١- البصقة : صـ ٦٤ - ٦٥

٢-إسكندرية ٤٧ : صـ٣٧

٣- بيت الياسمين صـ ٧٠

٤ - السابق : صـ ٧٠

٥- بندق :صـ ٣١

إن الخوف من الموت يقابله زمن مرعب مكوناته رياح ، ولطم ، وصقيع، عناصر تساعد على إبراز جوانب صورة الخوف المتغلغل فى النفس . وعلى عكس ذلك نرى النشوة النفسية مرتبطة بالصفاء ، تقول " صفية " فى رواية " إسكندرية ٤٧" : " الظهيرة .. والشمس فوق القصر تماما لا تحجبها عنه السحابات ، والظلال ترتمى في بقع صغيرة تحيط بجذع شجرة المانجو الكبيرة ، ثم تنساب بين شجيرات الورد ودرج السلاملك اللامع يعكس أكثر من صورة للشمس.. انحنت صفية لتقطف وريقات من زهر الريحان ، وعودها الضامر تهزه نشوة غامضة " (١)

إن الروائى فى الرواية القصيرة يستغل الزمن استغلالا يساعد على التكثيف والتركيز. فالربط بين الزمن والحالة النفسية بديل التحليل النفسى الذى يحتاج إلى البحث عن أسباب ، وربط نتائج بظروف ضاربة فى القدم من أجل الوصول إلى تفسير ، وهى أمور تحتاج إلى صفحات وصفحات من الاستطراد الموازى للحدث الأصلى ، وهو ما يتناقض مع الأسس البنائية للرواية القصيرة.

۞۞۞۞۞۞

للزمن ودلالته في الرواية القصيرة خصوصية تميزه عن الزمن في الرواية الملحمية ، والزمن في القصة القصيرة . فهو لا يمتد امتداده في الرواية الملحمية ، ولا ينحسر انحساره في القصة القصيرة.

إنه زمن طويل يصلح لرواية طويلة ، لكنه طول تقنيات زمانية ، أكثر منه طول حقيقى حتى أنني أستطيع وصف طوله " بالطول الوهمى"

ويمكن تحديد خصوصية الزمن في الرواية القصيرة في ***أربع خصائص***

الأولى – القفزات الزمانية إلى الماضى والمستقبل لازمة أساسية .

١- إسكندرية ٤٧ : صـ١٥

الثانية – الاعتماد على التواتر النمطى ، لاختزاله الزمن الممتد في جمل أو ، تعبيرات.

الثالثة – لدلالة الزمن أهمية سردية مؤثرة في مسألة القصـــر ، لكنــه معدوم التأثير في شكل الشخصية.

الرابعة – للزمن قدرة على التشكيل بأكثر من شكل فهو يتتـــابع تتابعـــاً سببياً ويتتابع تتابعاً كيفياً.



المكان

لأن هوية الإنسان ووجوده مرتبطان أشد الارتباط بالمكــان ، احتــل مفهومه مكانة ومكاناً واسعين في أعمال الفلاسفة والرياضــيين والفيزيائيين على اختلاف مذاهبهم وأجناسهم ، أدت إلى تعدد وتضارب مفاهيمه وخصائصه، لكنه التعدد الرامي إلى غاية واحدة هي الإنسان .

فعلى حين يراه الفلاسفة " ما يحل فيه الشيء ، أو ما يحـوى ذلـك الشيء ويحده ويفصله عن باقي الأشياء"(١) ، يراه علماء الرياضـيات من وجهة نظر هندسية بحتة ، ويــراه علمــاء الفيزيــاء مــن خــلال خصائصه وصفاته المميزة له عن غيره .

ومع أن الكم المعرفي المتوارث عن مفاهيم المكان فلسفياً ، ورياضياً، وفيزيائيا كما هائلا، مازال يشغل بال المفكرين المحدثين بصورة تفوق انشغال القدماء به ، من حيث الرؤية والكم. وكان من نتائج هذا الاهتمام أن أصبح له علم، هو علم البروكســيما Proxemie المهــتم بدراســة المكان من خلال إدراك الأشخاص له ، ومن خلال تعاملهم معه.

وقد كان لهذا الاهتمام أثره في تعميق الإحساس بالذات داخــل نفــس إنسان هذا العصر،ذلك الإنسان الراغب دوما في الترحــال ، المهــزوم دوماً لفقدان الثقة في ذاته ، فوجوده لا يتحقق إلا من خــلال علاقتــه بالمكان ، وبقدرته على الارتباط به ، ذلك الارتباط المولــد الإحســاس بالذات ، التى لا يمكن أن تكتمل بالتقوقع داخل حدودها، فهى دوماً في احتياج إلى الانبساط خارج هذه الحدود، والتفاعل مــع المكــان بكــل مكوناته.

وكان له أيضاً دور في إبراز القيمة الحقيقة للمكان ، تلك القيمة التى لم تظهر جلية في أراء الفلاسفة والرياضيين ، والفيزيائيين الذين لم يهتموا بدور الإنسان فى المكان ، بسبب الصبغة العلمية التى غلفت آراءهــم ، فالإنسان هو معطى المكان قيمته ، فإن كنا لا نستطع إنكار دور الأفعال وتشابك العلاقات فــي مــنح المكــان دلالتــه التاريخيــة والسياســية والاجتماعية، فإننا أيضاً لا نستطيع إنكار أنه "يتخذ قيمته الحقيقة مــن خلال علاقته بالشخصية" (٢)

١- حسين مجيد العابدى : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشئون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٧ ،صـــ٩

٢- محمد الباردى: الرواية العربية الحديثة، دار الحوار، اللاذقية، حــ١٩٩٣م، صـــ٣٢

وهذا الاهتمام ليس عجيباً فهو نتيجة طبيعية "لتخلخل علاقة الإنسان بأقدم مكان وأرسخه وهو الأرض نتيجة أبحاث الفضاء التى تلح على اكتشاف عوالم مكانية أخرى تنافس الأرض في علاقة الإنسان بها ،وربما يرجع السبب في ذلك إلى الإفراط فى زج الإنسان المعاصر في عوالم مصنوعة " (١) .

المكان الروائى Novel place.

يتفق النقاد على أن المكان الروائى مكان ذو طبيعة خاصة ، مكان زاخر بالحياة ، والحركة ، والأشخاص ، يؤثر في قاطنيه ، ويتأثرون به ، يشبه الأماكن المعهودة لنا، ويخالفها في الوقت ذاته" يحتل دوراً في النص ، أو يشغل حيزاً ثانوياً فيه ، قد يكون حركياً فعالاً أو ثابتاً سكونياً، وقد يكون متناسقاً أو غير متناسق ، واضح المعالم أو غامضها، مقدما بشكل عفوى غير مرتقب ، تتناثر جزئياته عبر فضاء النص" (٢)

لكنهم يختلفون حول المصطلح ،هل هو " مكان" ؟ أم حيز " ؟ أم "فضاء"؟ فيرى البعض المصطلح "فضاء space أكثر شمولية ، والأقرب إلى مفهوم المكان الروائى ، مستندين إلى أن المكان الروائى يتعدد بتعدد الأحداث والشخصيات. فكل حدث مرتبط بمكان ، ولكل شخصية روائية مكان تتحرك فيه ، وتبادله التأثير والتأثر ، ويرون أنه لا يوجد ما يجمع كل هذه الأمكنة تحت عباءة واحدة سوى المصطلح " فضاء Space "؛ " لأن الفضاء يشير إلى المسرح الروائى بكامله ، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئى من مجالات الفضاء الروائى"(٣)

ويرى آخرون أن المصطلح " حيز **space** " هو الأفضل للتعبير عن المكان الروائى ، واعتبروا المصطلح مكان خاصاً بشكل واحد من أشكال الحيز، هو الحيز الجغرافي .

١- د. نبيلة إبراهيم : خصوصية التشكيل الجمالى للمكان ،فصول م٩ع٢،١ صـ٤٩

٢- ج برنس : عن مكونات السرد الفانتاستيكة، لشعيب خليفي فصول م١١ ،ع ١، ١٩٩٣، صـ٦٥

٣- د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى، المركز الثقافي العربى ، بيروت ١٩٩١م، صـ٧٠

والمدقق في الرؤيتين السابقتين يلاحظ اتفاق أصحابهما علـــى وجـــود المصطلح مكان وعلى سلبه العمومية ، ومنحه الخصوصية، كما يلاحظ – أيضاً – أن الخلاف سببه ترجمة المصـــطلح" Space "، هـــل هـــو فضاء؟ أم حيز؟ وهو خلاف مرتبط في الأساس بأيديولوجية المترجمين، ومخزونهم الثقافي ، وموروثهم العربى الأصيل.

ولا أرى هنا غضاضة في الإبقاء على المصـــطلح مكـــان" place" لسببين :

الأول – الكلمة تعنى في اللغة العربية " الملأ – الحيز – المحل – الخلاء "وإذا اعتبرنا لفظة الخلاء قريبة صلة بلفظة " فضاء" كان المصـــطلح " مكان" هو الأكثر عمومية.

وإن دققنا النظر في معانى المكان سنلاحظ أنها تشتمل على " الملأ" أى جماعة الناس ، التى يعنى وجودها حركة ، والمحل" أى مكان التجمع ، وما من محل به ملأ إلا كان به صراع ، وتأثير وتأثر ، وبهذا تكـــون لفظة " مكان" هى الأكثر شمولية، والأكثر قرباً مـــن مفهـــوم المكـــان الروائى.

الثاني – الإكثار من المصطلحات المترادفة داء ولـــيس دواءً ، ويضـــر الدراسات النقدية والأدبية ، ولا ينفعها.

۞ *أبعاد المكان الروائى في الرواية القصيرة .*

للمكان الروائى عموماً أبعاد عدة ، مثل البعـــد الجغرافـــي ، والبعـــد النفسى، والبعد التاريخى ، والبعد الهندسى ، والبعد الفيزيائي ، والبعـــد العجائبى ، والبعد الاجتماعى ، وهى أبعاد تظهر جلية فـــي الروايـــات الملحمية ذات الطول المناسب للخوض في انحرافات جانبية ، تبتعـــد أو تقترب من الحدث الرئيسى، لكنها تظهر على استحياء فـــى الروايـــات القصيرة التى لا تتحمل الخوض في تفاصيل دقيقة، ولا تتحمل لوحـــات وصفية طويلة لمكوناتها، فهى لا تعنى للروائى شيئاً ذا قيمة ، وإن كان لبعضها قيمة ما ، كالبعد الجغرافى ، والنفسى ، والاجتماعى ، فإنها لا تعادل قيمة مثيلاتها في الرواية الطويلة ، وسوف يتضح ذلك من خلال تناولى لهذه الأبعاد.

أولا- البعد الجغرافي .

فيه يرسم الروائى حدوداً جغرافية للمكان ، نعرف من خلالها بدايته ونهايته. يقول الروائي في رواية" إسكندرية ٤٧" عن ملـــعب الكرة : " بداية ملعبهم أول الشارع من ناحية الباب الرئيسى للعباسية الثانوية ، والباب الخلفى لسعيد الأول الابتدائية ، ثم الشارع الضيق الذى يصـــل إلي الفاروقية الثانوية.. ونهاية الملعب يحددونها بقطع الحجـــارة عنـــد الباب الخلفى للعباسية الثانوية.. حيث المسافة بين المدرســـة وشـــارع محرم بك بضع خطوات " (١)

إن التحديد الجغرافي للمكان يفرض مجموعة من الأسئلة ، مثل لماذا هذا المكان؟ وماالذى سيقوله النص بعد هذا التحديد الدقيق ؟ وهى أسئلة كافية بدرجة ما لإثبات فاعلية المكان في النص، حتى وإن لم نجـــدلها إجابة ، لعدم استغلال الكاتب لها بسبب طبيعة النص المخطط له ســـلفاً فى ذهنه، كما هو حادث في رواية "إسكندرية ٤٧" لعبد الفتاح رزق.

وإن كان " عبد الفتاح رزق لم يستغل التحديد الجغرافي فإن" محمـــد البساطى" قد استغله في دفع عجلة الحدث في " بيوت وراء الأشـــجار" ناحية النقطة المركزية المخطط لها سلفاً.

يقول الراوى عن المكان الذى استقرت فيه" سعدية ، وأخوها،وزوجه بعد التهجير: " كان من نصيبهم نصف حجرة دراسية ، يفصـــله عـــن النصف الآخر حاجز خشبى غير مثبت يترك فراغا مـــــن الجانبين ، ويرتفع عن النصف الأخر بمقدار شبر يسمح بمرور القطـــط ، وطفـــل يحبو آتياً من النصف الأخر" (٢)

إن تحديد جغرافية المكان بهذه الصورة الدقيقة ، مناسب تماماً لهتك عرض " سعدية " بيد أحد قاطنى النصف الأخر من الحجرة الدراسية ، وهى النقطة الجوهرية في صلب الرواية كما أن فى التحديـــد الـــدقيق إشراك للمكان في الجريمة.ويتخذ التحديد الجغرافى شكلاً أخـــر غيـــر تحديد الحدود ، هو ذكر أماكن بأسمائها داخـــل الـــنص، أو أن يكـــون المكان هو عنوان النص.

١- إسكندرية ٤٧ : صـ١٠
٢- بيوت وراء الأشجار : صـ٧٢

ففي رواية " بيت الياسمين" يحدد الراوى أماكن معينة معروفة ، مثل "الميناء- الترسانة البحرية – القبارى – الدخيلة- شارع المكس-كفر عشرى – ميناء البصل- شارع السبع بنات – المنشية – محطة الرمل". وفي" بيوت وراء الأشجار" يذكر الراوى أماكن معينة "الميناء- دمياط- بورسعيد- المطرية" .

وهذا التحديد هو المفضل عند كتاب الرواية القصيرة، فالأماكن عند ما تحدد بأسمائها داخل النص الروائي توقظ حس المتلقى ، الذى يصنع لنفسه مكانا متخيلاً مع قراءة استهلال العمل ، سواء قدم النص إشارات مكانية ، أو لم يقدم، فإن كانت الإشارات مغايرة لما صنعته مخليته ،حدث في نفسه انفعالات قريبة من" فاعلية ما يشبه الالتفات في البلاغة " (١)

ثانيا – البعد النفسى :

هو ذلك البعد العاكس للانفعالات السلبية والإيجابية التى يثيرها المكان في نفس المقيم فيه " فعادة ما يرتبط المكان على مستوى الرمز ببعض المشاعر والأحاسيس ، بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية ، فهناك أماكن محببة، هى بمثابة المرفأ والملاذ أهمها البيت بلا شك ، رغم أنه مكان مغلق ، وهناك أماكن مكروهة " (٢)

فالراوى في رواية " السقف" يستمد من داره الأمان ،يقول : " دارى. مقرى. تاريخى . ألمي. فرحي. أولادى . عنوانى . دارى التى يعرفنى الناس بها، ويعرفونها بى، هل جاء وقت يتعين فيه على أن أبرحها ؟ أتخلى عن حديقتها المزهرة ، ونيلها الصافي الرقراق.. وقد كنت أجلس على شاطئه كل عصر، وأرقب معه كل غروب ، فكان أنيسى وصديقى وملهمى ، والمصلى العزيز الذى أقامه جدى بالقش ، وبنى أبى حوله سوراً من الحجر..كان جدى وأبى من بعده يحب أن يتوضأ من ماء النيل رغم توافر مياه الصنابير، ويصلى على القش في حضن النيل

١- مصطفى الضبع : استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨مصـ٩٥

٢-د.سامية أحمد : القصة القصيرة. وقضية المكان، فصول م٢ع١٩٨٢،٤،صـ١٨

رغم الأبسطة الشيرازية الفخمة التى تمتلىء بها الدار، وتحت شـجرة الجميز الفخمة التى يتجاوز عمرها مائة وعشرين عاماً" (١)

إن علاقة الراوى بالمكان ليست علاقة قاطن بمبنى ، أنها علاقة حب وذوبان ، علاقة عشق أبدى ، حولته من مجرد كونه جدران إلي وجود وهوية، وتاريخ ، وذكريات ، وهذا ما جعل الشحنة الانفعالية الإيجابية المثارة في نفس الراوى تفوق العشق، وتخرج من حدود نفسه إلى نفس المتلقى الذى لا يستطيع أمام هذا الصدق سوى عشق المكان.

وقد يكون المكان سجناً ، البقاء فيه يعنى النهاية التى لا مفر منها. كما في رواية "طرح البحر" فالراوى "خلف أحمد " يقول عن داره : " فـي هذا المنزل الكبير شيء ما لا يعرفه أحد، وفي الردهات ، وعلى السلالم ، وخلال فراغ الحجرات العالية السقوف يتحرك الضجر" (٢)

إن شكل المكان المخيف " الردهـات الطويلـة– الحجـرات العاليـة السقوف– الفراغ " يعكس لنا ما في نفس قاطنه من فزع ، ويبرر لنـا تصرفاته ، وطريقة تفكيره ، إن المكان مرآة عاكسة ، تعكس لنا دواخل النفس ، ووسيلة تكنيكية تخدم القصر، وتمنع الاستطراد.

ثالثاً – البعد الاجتماعى.

مهما كان المكان فله بعد اجتماعى ، مادام يضم أشخاصاً يتفاعلون مع مكوناته ، أو مع أشخاص آخرين ، والبعد الاجتمـاعى فـي المكـان الروائى يختلف من نص إلى أخر؛ لاختلاف الدلالة التى أنتج النص من أجلها ، والمعنى الذى يتضمنه الخطاب الروائى . " فالمكان / القريـة" يختلف عن "المكان /المدينة" فى اللغة والعادات والتقاليد .والانتمـاءات السياسية ، والعقائدية ، وفي حركة الشخصية داخله ، وهى نقاط تناولت الدراسة بعضها في أثناء الحديث عن المضمون ، وسـتتناول الـبعض الآخر فى أثناء الحديث عن الشخصيات ، واللـغة، والإيقـاع

١- السقف صـ٤٦
٢-طرح البحر :صـ١٢

ويتضح البعد الاجتماعى للمكان من خلال مكوناته ، فلا يمكن اعتبار محتويات المكان الروائى مجرد ألفاظ تسود صفحات النص ، فلها أغراض ، ووظائف تؤديها ، على المستويين ، المباشر والفنى فلكل "غرض وظيفته المباشرة الواضحة ، لكننا حين ننظر إليه من الناحية الفنية فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير التى صنع من أجلها."(١)

فالفأس، والمحراث ، والتحف، والطبلية، والكنبة، والدولاب ، والأنتريه، والنجف ، والسجاد ، واللوحات الفنية المعلقة على الجدران " علامات تشغل حيزاً من الخيال بقدر ما تشغل حيزا من المكان الموصوف ، والمناضد، والمقاعد، والدواليب وغيره ، اختفاؤها أو وجودها ينم عن مكانة صاحب المكان، وحداثتها أو قدمها يكشف عن محافظته ، أو عصريته أو عجزه عن مجاراة العصر"(٢)

يقول خلف أحمد في رواية "طرح البحر" : " الجدران مغطاة بالسأم، والهواء الراكد في الصالة. صورة كبيرة ، صورة الزفاف.فتاة جميلة ، بجوارها شاب نضر. الطرحة البيضاء ، الملابس الطويلة.. أية الكرسى في إطار مذهب على الجدار المقابل الجانبى صورة لى.. وفي مواجهتها صورة لرحمة ،على اليمين حجرة الجلوس في صدرها دولاب قديم انطفأ لمعان زجاجه، بداخله أطقم شاى ومثلجات وجاتوه .. الحجرة المواجهة ، حجرة المائدة فيها منضدة كبيرة، حولها كراسى، يتوسطها كرسى كبير، يشبه كرسى العرش في حكايات ألف ليلة وليلة" (٣). إن مكونات المكان توحى بثراء " خلف" خاصة إذا ما عرفنا أن هذا المنزل فى إحدى قرى محافظة البحيرة، ذات الطابع الريفي، وتوحى بعجز "خلف" عن مجاراة روح العصر، والإيحاءان يشيران إلى مستوى "خلف" الاجتماعي .

وتوحى مكونات المكان بعدم الثراء، كمكونات بيت " مسعد" في " بيوت وراء الأشجار" ، يقول الراوى عن بعض النسوة اللاتى دخلن الدار :" لم يعثرن على شيء في الحوش سوى طست

١- بحوث في الرواية الجديدةصـ٥٠

٢- استراتيجية المكان :صـ٩٥

٣-طرح البحرصـ١١

الغسيل في الركن البعيد، وزير قديم ملقى على جانبه، وجوال ممتلىء لنصفه بالقوالح ، وفي حجرة الضيوف رأين كنبتين من الخشب فوقهما حصيرة ، وثلاثةكراسى من الخيزران." (١)

إن مكونات المكان توحى بفقر مسعد ، وتوحى أيضاً بأن المنزل قروى فمكوناته لا يمكن وجودها داخل منزل بإحدى المدن ، والإيحاءان يوضحان لنا المستوى الاجتماعي " لمسعد".

ومن الصعب هنا أن تكون مكونات المكان وسيلة لتحديد البعد الجغرافي* فعلاقة الداخل (المكونات) بالخارج (قرية – مدينة) علاقة اجتماعية أكثر منها علاقة جغرافية ، وعلاقة العناصر المشكلة للأثاث بالطبقة الاجتماعية أوثق من علاقتها بجغرافية المكان.

العلاقة بين الاستهلال والمكان الروائى.

يرتبط الاستهلال السردى في الرواية القصيرة بالمكان ، بشكل يجعل من هذا الارتباط خصيصة من الخصائص المميزة للرواية القصيرة. ويأخذ المكان في الاستهلال أحد شكلين :

الأول – المكان الضمنى:

وهو مكان مطموس المعالم ، يعتمد فيه الروائى على عقلية المتلقى التخيلية، ويحاورها.
يقول الراوى فى "السقف": صحوت من نومى مذعوراً على صوت ارتطام شديد أصخت السمع مفتوح العينين ، فلم يبلغنى غير صدى الصمت المكمور. نهضت بجزعى العلوى ونهضت زوجتى" (٢)

إن الاستهلال يحدد مكاناً، لكنه المكان غير الواضح المعالم ، فالظاهر من الاستهلال أن المكان حجرة نوم ، لكنه لم يجب عن أسئلة ضرورية ،مثل هل الحجرة في منزل ؟ هل هى فى نزل ؟ ما مكوناتها؟ ليستطيع المتلقى فك شفرة المكان. ولف المكان هنا في

١- بيوت وراء الأشجار : صـ٢١
*يتبنى هذه النظرة دكتور مصطفي الضبع ، في كتابه استراتيجية المكان ، ويرى العناصر المشكلة للمكان تدخل في إطار البعد الجغرافي ، انظر صفحات ٩٤،٩٥.
٢-السقف :صـ٢٩

غلالـــة من الغموض مقصود لذاته فالروائى يســتغل الغمــوض فـــي تحريك خيال المتلقى وإشراكه في الفعل الروائى ، فحينما تمتد خيــوط الحدث وتتحدد معالم المكان – الذى قد يكون موافقاً لتوقع المتلقـــى أو محطماً لهذا التوقع– يغوص المتلقى في الحالتين في العمل ، إما فرحــاً بنجاحه في مجاراة عقلية الروائى الذى يعتبر بعض النقاد عمله عمـــلا مقدساً* ، أو رغبة في معرفة المكان الذى لم يستطع الإلمام بحدوده .

ثانيا – المكان المحدد:

وهو مكان محدد المعالم بوسيلة من وسيلتين ، الأولى ذكــر المكـــان باسمه كما في رواية " بيت الياسمين" ، والثانية تحديد المكان عن طريق قاطنيه كما في رواية "بيوت وراء الأشجار"

يقول الرواى في رواية "بيت الياسمين" لم أفكر في ذلك من قبــل ولا خططت له ، منذ امتلأ الأتوبيس بالستين عاملاً وخرج من باب الشركة، وأنا أتسأل لماذا اختارونى ، ولم أجد سبباً يخيفنى ، ولا سبباً يشجعني ، تقدم الأتوبيس في شارع المكس وتجاوز منطقة القبــارى ،ثــم كفــر عشرى ، فميناء البصل ، ودخل في شارع السبع بنات" (١)

إن مفتتح الرواية يحدد مكان أحداثها، فالإسكندرية مسرحاً للأحــداث تحددها المرجعية المعرفية بأماكن مثل" المكس–القبارى– ميناء البصل– كفرعشرى –شارع السبع بنات" وهى أماكن لها الخصوصية النافية أى جهل بها.

ويقول الراوى في "بيوت وراء الأشجار" : " كان يوم السوق عند ما توجه مسعد الجزار إلى محل صديقه بركات الجزار مطالبا برقبة ابنه. ظهر فجأة بعد اختفاء دام ثلاثة أيام عقب فضيحة امــرأته ، ووقف أمام دكانه في الصباح الباكر، وطرد الكلاب الراقدة، لم تكن له ذبائح على الترعة" (٢)

---

* انظر نظرية الرواية ، هنرى جيمس وآخرون ،ترجمة أنجيل بطرس ســمعان، صـــ ١٣

١– بيت الياسمين : صـــ ٧

٢–بيوت وراء الأشجار : صـــ٥

إن استهلال الرواية بما يحويه من إشارات عن قاطنى المكان، يحدد مسرح الأحداث ، فالثأر يشير إلى أن المكان إحدى قرى صعيد مصر، أو ما يشابهها في دلتا النيل، ويدعم هذه الإشارة الموروث المعرفي القابع في ذهن المتلقى عن حوادث الثأر، التى دائماً ما ترتبط بهاتين المنطقتين، والكلاب الراقدة، والترعة يشيران إلى الشكل الخارجى لهذا المكان ، الذى لا يمكن أن يكون سوى قرية.

قد يظن هنا وجود تداخل بين مفهوم المكان المحدد عن طريق قاطنيه، والمكان الضمنى ، لكن لا مكان لهذا الظن فالمكان الضمنى تختفي فيه أية إشارات تفك للمتلقى شفرته، وعلى نقيض ذلك المكان المحدد عن طريق قاطنيه ، الذى يضع فيه الروائى مفتاح التخيل بشكل يسهل عملية تحديده.

۞ العلاقة بين العنوان والمكان الروائى:

عنوان الرواية – أية رواية – العتبة الأولى إلى النص . فبنية العنوان إما أن تقضى على المخزون المعرفي الراسخ ، في ذهن المتلقى، فيقبل على النص متعطشاً، أو تكون محركة للمخزون المعرفي الراسخ ، فيقبل على النص بزاد معرفي ، وفي الحالتين لا تتأثر قيمة النص ، فنظرة المتلقى للنص مسلحاً بزاد معرفي أو غير مسلح ، لا يؤثر إلا في سرعة الإمساك بالخيط الصحيح المؤدى إلى المغزى الحقيقى ، وفي تعميق أو تستطيح البعد الدلالى.

وبالنظر في عناوين الروايات التى تتناولها الدراسة بالبحث نلاحظ أن خمساً منها يظهر المكان فيها واضحاً هى " بيت الياسمين – بيوت وراء الأشجار – إسكندرية ٤٧– مقام عطية – السقف" وخمساً يختفي فيها المكان، لكنه يفرض وجوده بشكل ما مدخلاً لفهم الرواية، وهى"البدء والأحراش– بندق– البصقة — طرح البحر– قضية أبو الفتوح الشرقاوى.

ففي روايتى " بيت الياسمين، وبيوت وراء الأشجار" المكان ظاهر بوضوح في لفظتى " بيت – بيوت" اللتين تلعبان دوراً خاصاً في نفس

المتلقى. فالرواية الأولى عنوانها يوحى بأن مسرح الأحداث هـو " بيت الياسمين" ، لكن أحداثها تجعل منه رمزاً ، ومثلها تماما الرواية الثانيـة التى لم تجب عن سبب كون البيوت وراء الأشجار تاركة للمتلقى تأويله.

ولعل عدم خوض كتاب الرواية القصيرة في فك شفرات عناوين أعمالهم هو الرغبة في منحها عمقاً عن طريق الرمز، والرغبـة فـي إشراك المتلقى في الحدث من بدايته.

أما في رواية " إسكندرية٤٧" فالمكان ليس ظاهراً بوضوح فقط ، لكنه محدد جغرافيا أيضاً ، يقضى على أية محاولة لإعمال فكر المتلقى عند التعامل معه ، فلا يمكن تحميله رمزية ما، ولا يمكن غض الطرف عنه عند البحث عن مدخل للنص ، لكن يعيب هذا العنوان التحديد الزمـانى بجوار التحديد المكانى. فقد أجبر المتلقى على النظـر إلـى جماليـات المكان من نافذة "١٩٤٧" وحرم النص من تعددية الأبعاد ، والصلاحية لأكثر من مكان وزمان ، فأصبح نصاً " سكندري" الهوية.

في رواية " مقام عطية" المكان ظاهر، فالمقام مكان من نوع خـاص، يغلفه الطابع الدينى ، ويوحى بالحدث وطبيعته أكثر من العناوين السابقة التى يمكن استخدامها عناوين لمضامين تتناقض مع ما وضعت لها.

وفي راوية "السقف" مفهوم اللفظة المعجمى"غطاء المنزل" يوضـح ارتباطها بالمكان ، وكونها عنواناً لنص روائى ، حددت مسرح أحداث هذا النص.

أما الروايات الخمس الأخرى ، ومع عـدم وضـوح المكـان فـي عناوينها ، نراه يفرض نفسه مدخلاً لفهمها.

فرواية قضية "أبو الفتوح الشرقاوى" المكان ظاهر في عنوانها بشكل ما. فالعنوان يطرح سؤلا، هو ما القضية ؟ والإجابة عن السؤال توضح مدى ارتباط العنوان بالمكان.

فإذا كانت الإجابة ، القضية هى الاتهـام بقتـل عنايـات البجيـرى، سنلاحظ أن الإجابة دخلت بنا مباشرة إلى صلب الحدث بجعلها الـنص

خبرا عن مبتدأ هو العنـــوان ، ونلاحـــظ ارتبـــاط العنـــوان والإجابـــة بشخصيتين، وقضية قتل ، ووجود " شخصية" يعنى شغلها لحيـــز مـــا، ووجود "قضية قتل" يحدد صفات هذا الحيـــز الـــذى يجـــب أن يكـــون بالضرورة " قسماً للشرطة" أو " محكمة" كتصـــور مبـــدئى ، لكنـــه لا يستبعد وجود أماكن أخرى بجوار المكانين السابقين .

وقد يقال إن البحث عن صلة بين العنوان والمكان في " قضـــية أبـــو الفتوح الشرقاوى" لاداعى له ، بدعوى أن القضية هى مدخل الرواية ، والصواب أن يكون العنوان خبراً لمبتدأ محذوف ،من منطلق أن تخليص العنوان من أية أحمال يتحملها هو بالضـــرورة تخلـــيص للســـرد مـــن محاولات تفسير هذه الأحمال. وهو ما يتمشـــى مـــع طبيعـــة الروايـــة القصيرة.

ويرجع قصر نظر هذه الرؤية لسببين:

الأول– أنها تهتم بالمضمون فحسب، ومن الوارد ألا تقود إلى المضمون الصحيح خاصة إذا وضعنا في الاعتبار" أن الكتاب المجيدين يســـلكون في– الأعم الأغلب– إلى غايتهم سبلاً غامضة معقدة" (١) ، وأنه من الضرورى عند البحث عن مدخل لنص روائى " تسجيل كل شيء يبدو ذا علاقة بالفكرة الرئيسية المتبادلة ، كذلك كل شيء من شأنه أن يضع تصوراتك وتوقعاتك موضع تشكك أو ارتياب" (٢)

الثانى – إن تحميل العنوان دلالات هو الأقـــرب إلـــى روح الروايـــة القصيرة، لأن الدلالة وأن احتاجت لشرح ، لا تطلب تفسيراً.

۞۞۞۞۞

للمكان في الرواية القصيرة خصوصية تميزه عن المكان في الرواية الطويلة ، والمكان في القصة القصيرة ، أساسها عدم احتياج الكاتب

١- روجر.ب هينكلى: في قراءة الرواية، ترجمة د. صلاح رزق مكتبة الآداب القاهرة ١٩٨٨ صـ٢٢

٢- السابق صـــ٢٢

إليه بطلا- مع صلاحيته مدخلا. للنص الروائى - في العمل الروائــى ويمكن تحديد هذه الخصوصية في عدة نقاط.
الأولى - لا يحدد التحديد الجغرافي الصارم إلا نادراً ودون تمــادى ، ويفضل الروائى على ذكر الأبعاد الجغرافية . ذكر أمــاكن بأســمائها المعروفة المشهورة ؛ فذكر المكان باسمه يجذب المتلقى إلــى عــوالم يريدها الروائى بتفاصيلها لخدمة حدثه ، لكن اكتناز المساحة الســردية يعوقه عن وضعها على الصفحات البيضاء، فيســتغل قــدرة المتلقــى التخيلية ، فكل متلق يرسم للأحداث مسرحاً في ذهنه، بكــل التفاصــيل التى لم يذكرها الروائى ، وحتى الدقيقة منها، قد يكون مسرحاً اســتقر في عقله الباطن مذ أمد ، وقد يكون مسكنه القاطن فيه، وقد يكون مكانا شاهده في دراما تلفزيونية ، أو حكى له عنه.

الثانية - لا يهتم بمكوناته عنصراً أساسياً لرسم حدوده ، لأنها دافعة إلى استطراد سردى، النص الروائى القصير في غنى عن الخوض فيه

الثالثة - بعده النفسى وسيلة يعوض بها الكاتب عجزه عن سبر أغــوار النفس، وإعمال المباضع داخلها للبحث عن علل وأسباب لا تميل طبيعة السرد الروائى القصير إليه.

الرابعة- وسيلة لإشراك المتلقى في الفعل الروائى.

۞۞۞۞۞۞

۞العلاقة بين الزمان والمكان في الرواية القصيرة.

العلاقة بين الزمان ومكونات العمل الروائى علاقة وثيقة ، فللزمــان تأثيره على المكان ، والشخصيات ، واللغة بشكل لافت للنظر، يجعلــه عنصراً أساسياً من العناصر التى يقوم عليها فن القص، بــل القاعــدة الأساسية التى يقوم عليها نظام القص، التى بدونها ينهار البناء. أما عن علاقة الزمان بالمكان فإننى أراها كامنة في الإجابة عن ســؤال، هــل بعثرة الأماكن داخل العمل نتيجة لتداخل الزمن ؟ أم تداخل الزمن نتيجة لبعثرة الأماكن؟

ولعل بعثرة الأماكن داخل العمل ماهى إلا نتيجة طبيعية لتداخل الــزمن فالمسار الطبيعى للزمن أن يأتى الماضى قبل الحاضر، والحاضر قبــل المستقبل، وفي هذا المسار يسير المكان ، فلا نرى مكاناً " مستقبلياً" في زمن الحاضر ، ولا نرى مكاناً " ماضوياً" في زمن المســتقبل ، وفــي حالة تبادل المواقع الزمانية لضرورة من ضرورات السرد ، كأن يأتى المستقبل قبل الماضى، والحاضر بعــد المســتقبل كمحاولــة للتعمــيم السردى، نجد المكان مرتبطاً بالمسار الجديد ، فنرى مكاناً " ماضــوياً" في المستقبل ، ومكانا مستقبلياً في الحاضر.

إن الزمن مع كونه عديم الشكل لا يرى ولا يلمس ، قوة مغناطيســية آسرة ، تستطيع جذب كل العناصر الروائية إليها ، وتشكيلها كما يحلــو لها ، فهو سيد الرواية المتبوع دائما فعندما " لم يعد يجــرى متسلســلا رتيبا خاضعا لمبدأ أ ثم ب ثم ج ، أى لمبدأ الترتيب المنطقى للأشياء .. واغتدى غير متسلسل بحيث يمكن أن يمثل ب قبل أ ، أود قبل ج ، دون أن يكون ذلك مستبشعا مستنكرا ، بل محبذا مستملحا فإن تقطيع المكان أمسى كذلك شأنا" (١)

وترى التبعية المكانية للزمن فى رواية " بندق " فالراوى يقــــول : "هذا الصباح ، وبين نوم قصير ويقظة غير كاملة سمعت أصواتا خافتة بالشقة ، فسرتها وسط شرودى على أن البنت لم تذهب لمحاضــراتها بعد، أو لعلها لا تنوى أن تذهب ، بعدها تهت فى شجن تعود ته عقــب ليالى الأرق ومع الاستيقاظ العليل .. أمى الفقيــرة الحريصــة علــى الأصول تنهانى قائلة:
– امش على الرصيف ، وماتلعبش مع الأولاد الرذلين .. أطيعــــــها وأنا أتساءل ألا يوجــد غيــر الأولاد الــرذلين ؟ وطبعــى يســتجيب لتحذيرها" (٢)

فى الفقرة السابقة زمانين ، أولهما زمن الحضور ، المنتهى مع لفظة "العليل"، والثانى زمن ماض يبدأ مع لفظة أمى ، يرتبط بهما مكانــان، المكان الأول شقة الراوى ، والثانى مسكن العائلة الذى نشأ فيه.

إن المكان الروائى تابع للزمان ، يسير خلفه أينما ذهب ، فلا نرى

١–فى نظرية الرواية : صـــ١٥٣
٢– بندق : صـــ٢٧

حدثا مستقبلياً يدور في مكان روائي ماضوى ، ولو حدث ذلك فإن الروائي يشير إلى ذلك إشارات ظاهرة أو خفية خوفاً من ارتباك المتلقي، وعدم إمساكه بخيط العمل الرئيسي.

۞۞۞۞۞

الصراع

لا تخلو رواية من عنصر الصراع مهما كان مضمونها،لأنها " لابد أن تحتوى على عقدة أو مشكلة،أو موقف معين،أو ظروف خاصة،وهذا كله يدفع إلى نوع معين من الصراع،أو الحركة،أو التصرف الذى يؤدى فىالنهاية إلى نتيجة"(١) فكل ما حولنا خالق لشكل من أشكال الصراع"يمكنك أن تلاحظ أفراد عائلتك، وأصدقاءك وأقاربك،وكل من تعرف،وزملاءك فى العمل،لترى أتستطيع أن تكشف واحدة من الخصائص أو السجايا الآتية : المحبة البذاءة ، العجرفة ، البخل والجشع، والدقة ، السماحة والخرق ، القحة وقلة الحياء ، والاختيال والغرور.. فأى خصلة من تلك الخصال وغيرها من آلاف السجايا الأخرى يمكن أن تكون تربه ينبت فيها صراع ما، ولندع رجلاً شكاكاً ملحداً يواجه مؤمناً نذر نفسه للجهاد فى سبيل الله لترى لونا من ألوان الصراع "(٢)

وقد بدأ الصراع في الحكايات القديمة ، وإرهاصات الفن الروائي ، صراعاً بين الإنسان والقوى الغيبية ، من آلهة و شياطين ، وسحرة ، ولم يكن ذلك غريبا" فقد كان الخيال الجامح يعيش في وفاق تام مع العقل ، إذ إن سهولة الاعتقاد ظلت توفق بين العقل وبين ظهورالأرواح والجن ، وتأثير الملائكة والشياطين في شئون الناس ، تأثيراً مباشراً ، فكانت أعجب الحوداث في الأوديسا مثلا مطابقة في الخيال اليونانى

١- بناء الرواية : صـ٨٢

٢- لاجوس إجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠م ، صـ٢٥٣، ٢٥٤

للتجارب التى يمكن أن يقوم بها ملاح يخـوض البحـار، ويتعـرض لمفاجأتها وعواطفها وعرائسها، فكل شيء في تلك العصور محتمل"(١)

وفي عصر النهضة تطور الصراع ، واتسـم بالطـابع الإنسـاني المثالى في روايات الفروسية ، التى اخـتلط فيهـا العنصـر الـواقعى بالعنصر الغيبـى الملحمـى " ففـي قصـة "أمـاديس دى جـول" للأسباني"جارثياروود ريجس" البطل فارس كامل يعيش في عالم بعيد عن الحقيقة وتحميه قوى غيبية ، تساعده فيه الساحرة المجهولة" أرجايـدا، والفارس يحارب عمالقة ومخلوقات وحشية" (٢)

ولم يبدأ الصراع مع القوى الغيبية في الانزواء إلا بعد ظهور روايات الشطار الأسبانية التى رفضت صراع الغيبيات صراحة ، حتى أن النقاد جعلوا الفضل لها فى خلو القصص من العناصـر العجائبيـة الخارقـة للمألوف ، ودفعها نحو الاغتراف من ينابيع الحياة ثم أكد " سـرفنتيس" الأسبانى في روايته الخالدة " دون كيخوته" هـذا الانـزواء برفضـه الصراع المعروف فى روايات الفروسية لما فيه من زيف ، وبعد عـن الواقع ، وإفساد للعقول، نتيجة الخلط بين الواقعى والغيبى " إذ تكثر فيه المفاجأت العجيبة، من حدائق مسحورة وجينات ، وموائد تعـدها أرواح مجهولة ، وضروب من السحر ، وعمالقة وأقزام ، ثم كـفاح الفارس ضد الوحوش والعمالقة وهو كفاح المنتصر دائمـا وتـأتى بعـد ذلـك النهاية المكررة دائما ، من ظفـر البطـل بحبيبتـه ، وتغلبـه علـى الصعوبات" (٣)

وقد لعبت ظروف اجتماعية وفكرية دوراً بارزاً في إشـعال جـذوات الصراع مع القوى الغيبية ، ولعبت ظروف مضادة دوراً بـارزا فـي إخماد نيران هذا الصراع ، وإنزاله من السماء إلـى الأرض ليـرتبط بالنفس ، صراعا بين العاطفة والواجب ، وصراعاً بين الفرد والمجتمع، والفرد والزمن.

١- النقد الأدبي الحديث : صـ٥٠٥

٢- السابق :صـ٥٠٧

٣-السابق :صـ ٥٠٩

أهمها الفلسفة ، ففي الحقبة التى سيطرت فيها الفلسـفة الأفلاطونيـة ٤٢٩ –٣٤٧ق.م السابحة في الخيال ، كان الصراع غيبياً، وفي المرحلة التى سيطرت فيها الفلسفة الأرسطية ٣٨٤ – ٣١٢ ق.م التى كانت على النقيض تماماً ، وأنزلت الفلسفة – كما قيل– من السماء إلـى الأرض ، وجعلت الواقع المعاش هو كل ما يشغل بال المفكرين ، انتقل الصـراع إلى الواقع.

وأكدت الفلسفة التجريبية هذا الارتباط بالواقع ، ففي الوقت الذى كان فيه التجريبيون الإنجليز والفرنسيون في القرن السابع عشر ، والثـامن عشر يؤكدون الوجود المادى للذات الفرديـة ، واهتمـامهم بـالحواس مصدراً للمعرفة، كانت الأعمال الأدبية وخاصة القصصية منها تتكيف مع هذا الواقع الفكرى المرتبط بالواقع أشد الارتباط.

۞۞۞۞۞

إن أهم ما يميز الصراع قيامه علـى أسـاس " هجـوم و هجـوم مضـاد" (١) فلا يمكن عزل الصراع والبحث عنـه كظاهرة مستقلة " لأننا في هذه الحالة سنواجه خطر الانزلاق إلى تيه مغلق إذ أنه لـيس في هذا العالم شىء أبدا مبتور الصلة بما حـوله، أو منفصل عـن النظام الاجتماعي الذى يعيش فيه، وليس في الوجود شىء يعيش مـن أجله فقط فكل شىء في الوجود مكمل لكل شىء أخر " (٢)

كما يميزه الارتباط الشديد بالشخصية ، فالصراع لا ينشأ إلا عـن وجود شخصيات تتصارع ، والشخصـيات لا تـدب فيهـا الحيـاة إلا بالصراع بين بعضها البعض، أو الصراع بين نوازع الشـر وجوانـب الخير فيها دون حاجة إلى صراع خارجى، فللبشر أجسـام تشـتهى ، وعقول تفكر، وأرواح تهيم لتتصل بالذات العليا، وصراع الأجسام مع

١ـ فن كتابة المسرحية : صـ٢٥٦
٢– السابق: صـ٢٥٦

الأجسام ، والأجسام مع العقول ، والأجسام مــع الــروح، والعقــول ، والعقول مع الروح، والروح مع الروح ، وهى التى تخلــق الشــخوص وتلون كلا منها بلون يميزها عن غيرها " (١)

واتجاهات الصراع كثيرة منهــا النفســى ، والصــراع الفكــرى ، والصراع الوجودى ، والصراع الزمانى، وصراع الأجيال، ولكن فــي الرواية القصيرة لم يظهر سوى الصراع النفســى، والصــراع بــين العاطفة والواجب، وصراعات ولدتها ظروف المجتمع اتخــذت شــكل الصراع الجماعى.

أولا – الصراع النفسى :

هو صراع يدور داخل نفس الشخصية من أجل تأكيــد ضــياع ، أو إثبات وجود أو تحقيق آمال.

ففي رواية " طرح البحر" صراع داخل نفس "خلف أحمد" المنهارة ذاته أمام سطوة الأب ، وسيطرته، صراع بين الأمل في الخلاص من أسر عجزه الجنسى ، والغرق في بحور الفشل المميت ، ينتصر فيه الفشل وينضب ماء الحياة في روحه.

يقول " خلف " : " كنت أقول لنفسى في كل مرة إن الأمل لا ينضب في قلوبنا أبدا حتى آخر لحظات العمر ثمة أمل ما، حاولت وحاولت لم تكن المحاولات تمرداً وعصياناً بل كانت استسلاماً مطلقــاً إن نضــوباً هائلاً امتص الرغبة في الحياة بداخلى ، ولكن جسمى يواصل حياتــه ، حتى أثناء نومى الدم يدور في العروق، المعدة تمتلــىء بالطعــام فــي مواعيدها ، تنمو أظافري ، يطول شعرى ، تنبت لحيتــى كالمعتــاد ، يتصبب جسمى عرقاً بالليل. وفي لحظة ما . صباح الغد على الأكثر ، أفاجأ بعينى تفتتحان دون إرادتى استيقظ من النوم ، كى أرى الحقيقــة التى لا أود أن أراها، وسوف أعرف في هذه اللحظة أننى على الــرغم من رغبتى في الموت فأنا مازلت – كما يقولون– على قيد الحياة " (٢)

إن خلف أحمد المحطم ، يصارع الفشل داخله، بالتمرد والعصيان من

١– القصة من خلال تجارب الذاتية : صــ ٨٣–٨٤
٢– طرح البحر :صــ٤٠

أجل إثبات الوجود ، لكنه كلما تمرد أدراك أن تمرده شكل من أشـكال الاستسلام الماص ماء الحياة من نفسه ، ويصارع الجسد المصر علـى الحياة عاصياً رغبته -خلف- في الموت.

وفي رواية" بندق" صراع بين الحياة في نفس الأب الإيجـابى الـذى حاول كسر زجاج العزلة من حوله بالهرب إلى الكتابة، لكنه يفشل.

يقول الأب: "يتمخض الليل ويلد نهاراً والأوراق بين يدى صـفحات بيضاء ماذا أكتب ، وحتى لو كتبت ، تظل الكتابـة باسـتمرار رحلـة ناقصة ومن كل رحلات اليأس والإخفاق أعود بعزم خال من البطولة ، عزم الإبقاء على مجرد المحاولة و يأتى الصباح كل يوم بروى باهتة ، ونبش في جيشان كان محتدماً، فما أعجب ما هدأ وهمد... انتقـل بـين حجرات الشقة حتى انتهى إلى أوراقي الخاوية.. أجلس أمامها بلا حركة كتلميذ في لجنة اختبار استعصت عليه الإجابات" (١)

إن الأب يصارع العزلة المفروضة عليه بالهرب إلـى عـالم بـلا سجانين، عالم الكتابة الرحب ، حيث الحرية، والاجتماع ، والتنقل دون قيود ، لكن رحلته إلى عالم "الأمل / الكتابة" يتوقف دومـاً قطارهـا قبل محطة الوصول الأخيرة وفي المـرات التى اجتهد فيها الأب من أجل الوصول، فشل في البقاء في عالمه الأثير وعاد محمـلاً باليـأس والإخفاق .
إنه صراع بين أكون ولا أكون ، حاول الأب فيه أن ينتصر من أجل البقاء، لكنه فشل أمام جبروت الحقيقة.

ثانيا - الصراع بين العاطفة والواجب .

يظهر في رواية " طرح البحر" داخل نفس خلف الذى اختار له أبـوه زوجه وحدد موعد الزفاف ، رغم رفضه لمثل هذه الزيجة ، وقد انتصر نداء الواجب طاعة لأبية على العاطفة بعد محاولة سقيمة للاعتراض.
يقول الراوى "خلف" : " تزوجت ذات مساء لأنه كـان يجب أن

١- بندق : صـ٢٦ -٢٧

أتزوج طلب والدى منى ذلك. قيل لى إن الزواج في حياة والدى أفضل، العروس فتاة لم أعرفها من قبل ، حاولت أن أعترض ، أوضح حقى في اختيارها.
– يا والدى ...أصل
– ياخلف أنت صغير
ذكرت أمى اسم الأسرة التى سأناسبها ، خفقة القلب لم أعرف طعمها ..رضخت أخذ رضوخى شكل الاستسلام" (١)

إذا كان الواجب قد انتصر في " طرح البحر" فإن العاطفة كان النصر حليفها في رواية " بيت الياسمين"، فرغبة "شجرة محمد على " في بيع منزل الأسرة لم تضعفها مشاعر الأم الرافضة مغادرة ذكرياتها.

يقول " قلت لأمي سوف أبيع البيت كنت متزملا ببطانية خشنة اقرأ جريدة المساء التى عنوانها بيروت تحترق ، وكنا نسمع صخب الهواء وصوت المطر الذى يضرب البيوت والطرقات بشراسة
–بعه يابنى
قالت ولم تنظر إلى كانت جالسة أمام وابور الجاز المشتعل تدفيء يديها والحجرة. أيقظها المطر في هذا الوقت من الليل وصوت الدجاج المستغيث الذى قالت عنه منذ قليل أنها ترغب في تجديد عشته.
– سأستأجر شقة واسعة بالجهة البحرية
– بعه يا بنى
– قالتها بنفس الطريقة التى لا أعرف هل تنم عن رضا أم تشى باليأس"(٢)

في الرواية القصيرة ظهرت ميادين جديدة للصراع ، ولدتها ظروف المجتمع المصرى السياسية، والاقتصادية وخاصة في فترة الحكم الساداتية، التى انقلبت فيها الموازين الاجتماعية، فنرى صراعاً بين السلطة والشعب ، السلطة التى نظر لها الشعب بعد نصر أكتوبر على أنها القوة السحرية المقدسة التى جاءت لتنتشله من مستنقع القهر والفقر الذى ظل يرسف فيه لسنوات. وصراعاً أوجده الانفتاح الاقتصادي،

١-طرح البحر : صـ ١٩ ، ٢٠
٢- بيت الياسمين : صـ٢٣

بين طبقة ضحت بدمائها من أجل أن يحيا أبناء الوطن ، وطبقـــــــة أنتجتها الظروف التى منى بها المجتمع المصرى.

وتظهر هذه الصراعات في روايات بيت الياسمين ،" وقضـــية أبـــو الفتوح الشرقاوى" ،و" إسكندرية ٤٧" ، و"البصقة"، و "بندق" .



الفصل الثاني

الشخصية

الشخصية في جميع ألوان الفن الحكائي ليست مجـرد أداة لتوصـيل أفكار الكاتب ، يحركها كيفما شاء ، وينطقها بما يريد ، لكنها عنصـر مؤثر فعّال ، ولبنة أساسية في معمار العمل القصصي ، فـلا يتصـور وجود قصة بلا شخصيات ، فهي – الشخصية– "مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث ، وبدونها تضحي الرواية ضربا من ضروب الدعاية المباشرة ، والوصف التقريري ، والشعارات الجوفـاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث " (١) ، كمـا أنها المعادل الفني للذات الإنسانية، الذي من خلاله يطل الروائي علـى العالم .

ولذا سلب " أرنولد بينيت" بقية العناصر المشكلة للعمـل القصصـي تأثيرها أمام الشخصية المحكمة بتقنية فنية مقنعة ، فللأسلوب كما يرى "وزنه ، وللحبكة وزنها ، وللنظرة الجامدة وزنها، ولكن ليس لشيء من هذا وزنه بجانب كون الشخصيات مقنعة ، فإذا كانت الشخصية مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح ،أما إذا لم تكـن كـذلك فسـيكون النسيان نصيبها "(٢)

وقد اختلفت درجة اهتمام الروائي بالشخصية ،فمنذ "بلغت الرواية سن الرشد عندما نشر "دانيال ديفو " روايته المعروفة "روبنسون كروزو " في مطلع القرن الثامن عشر ، واهتمام الكاتب بالشخصـيات يتزايـد ...فإذا وصلنا إلي القرن التاسع عشر وجدنا الكتاب يهتمون ليس فقـط بالشخصية المحورية ، بل بإخراج أعداد هائلة من الشخصيات التـي لا تنمحي صورها من الذاكرة ...فهي شخصيات حية يصـعب عليـك أن تصدق أنها من نسيج الخيال ، وحديثها ممتع ، بل إن وجودهـا نفسـه ممتع " (٣) ، لا لشيء سوى لأن الروائيـــين اعتمـدوا فى رسم

١–بناء الرواية : صــ١٠٧

٢–نظرية الرواية : صــ ١٧٢

٣– د.محمد عناني : الأدب وفنونه، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب،١٩٩٧، صــ١٣٣ "بتصرف"

هذه الشخصيات علي انتقاء السمات المميزة لكل شخصية وركزوا عليها وحدها، دون إهمال للصفات البشرية المتبقية .

وقد اختلف– أيضا– شكل الشخصية من عصر إلي عصر، نتيجة لتعدد التكنيكات الروائية المستخدمة. فالشخصية في الرواية التقليدية التي تلتزم بنيتها بالمنطقية التعليلية للحوادث ، هي كل شيء ، ينظر إليها الروائي من منظور وجودها الفيزيقي ، الذي لا يهتم سوى بوصف الملامح ، و الملابس ، والآمال ، والأحلام ، و الوضع في الحيز الاجتماعي .

أما في الرواية القصيرة ، والرواية الجديدة التي يؤرخ لها " جان إيف تاديه" باختفاء " الشخصية الكلاسيكية ليس فى القرن السابع عشر، وإنما شخصية القرن التاسع عشر :بطل بلزاك" و"ديكنز" و"زولا" ، "وفوتران Vautrin" والسيد دومبى Dombay و"أوجين روغون Augenerougon " (١) فقد اختفت الصورة الكاملة والاهتمام بالمظهر الجسدى الذى كان شغل الروائيين الشاغل ، وحل محلها مفهوم جديد للشخصية فى الرواية، عماده تقليص دورها والتقليل من شأنها عبر النص الروائى، وقد وصل التقليص والتقليل لذروته على يد "كافكا" أحد المبشرين بجنس روائى جديد ، فيكتفى فى روايته المحاكمة Leproces . بإطلاق مجرد رقم على الشخصية ... كما يحرمها من العاطفة والتفكير والحق فى الحياة ، ولعل كافكا ببعض ذلك ، يكون قد أعلن القطيعة مع التقاليد التى كانت سائدة فى التعامل مع الشخصية ، وتهذيب ملامحها، وتلميع وجهها حتى تبدو أجمل وأعقل من الشخص الحقيقى نفسه " (٢)، تلك التقاليد المنبوذة من القارىء الراغب فى حياة دون زخرفة أو تنسيق.

١– جان إيف تاديه : الرواية فى القرن العشرين، ترجمة محمد خير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ ،صـ٣١

٢– فى نظرية الرواية : صـ ٨٧

إن اختلاف شكل الشخصية ما هو إلا نتيجة لالتقاء ظروف اجتماعية بهيمنة أيديولوجيات سياسية ، سيطرتا معاً على واقـع الحيـاة . فـلا يستطيع متلق التغاضى عن دور الظروف الحياتية فى ظهور شخصية، مثل شخصية "السيد أحمد عبد الجواد" فى ثلاثية نجيـب محفوظ ، ولا عن دورها فى ظهور شخصية " سعيد مهران" فى اللـص والكـلاب ؛ فالفوارق بين الشخصيتين لا يمكن أن تكون وليدة صـدفة، أو حرفيـة يتمتع بها الكاتب.

كما يرجع الاختلاف– أيضا– إلى شكل الحيـاة التـى أصـبح يحكمها مجموعة من النظم الخاضعة للمنهجة العلمية التى قلصـت دور الإنسان فى صنع الحياة.

۞۞۞۞۞

إن اختلاف شكل الشخصية ميزة ترفع من شـأن الأدب ،فهـو يدل على أن لها بداية فى الواقع الحقيقى ، هذه البداية هى التى تحـدد سماتها، فإن استدعت الإفراط فى وصـفها مـن الخـارج ، وصـفها الروائى، وإن استدعت تقليص دورها قلص الروائى ، فالروائى مهمـا كانت قدراته وإمكاناته الفنية غير قادر على الوقوف أمام الواقـع فـى موقف القوة المضادة ، لأنه إن حاول سيخرج من زمرة أبنـاء الفتـرة التى يحيا فيها ، ولا يوجد كاتب – كائنا من كان – قادر علـى قبـول وصف يبعده عن الشخصيات التى يكتب عنها.

۞۞۞۞۞

ولابد من الإشارة هنا إلى أن طريقة عرض الروائى للشخصية، يجب أن تكون من منطق الأحداث ، وظـروف البيئة ، والتبريـرات الفنيـة المقنعة التى تجعل نموها فى أجواء طبيعية متجانسة، وهـذا العـرض يتطلب روائيا متمتعاً بدرجة عالية مـن الحرفيـة " حتـى لا يكشـف الروائىعن رؤيته الذاتيـــة للأحداث ، وبالتالي تعبر عـن اتجاهـه،

وتنطق باسمه، وتخضع لوصـــايته، فيصـــف نفســـه بـــدل أن يصـــف شخصياته ، وبذلك تبتعد الرواية عن الموضوعية ، وتضحى خـــواطر ذاتية بحته يسخر الشخصيات للتعبير عنها" (١)

وبجوار الحرفية ، لابد أن يكون الكاتب حيادياً. وليس المقصود بالحيادية هنا وقوف الكاتب من شخصياته موقفاً سلبياً ، فيتركها تتحرك بلا قيود ، غافلاً عن منطق الحياة ، بل المقصود جعل أقـــوال وأفعـــال الشخصية نابعة من منطق الحياة ، حتى يراها المتلقى سوية فيتعـــاطف معها ، ويراها مألوفة فلا ينفر منها ، ولن يتأتى ذلـــك للروائـــى إلا إذا شعر القارىء من أعمال الشخصية " بحرارة الحياة ، ويتعرف من فعلها ما تتميز به من شمائل وحقائق ، فلا تتكلم إلا بالأسلوب الطبيعى الـــذى يلائم نفسيتها ، ولا تعمل إلا وفق الحوادث علـــى منهجهـــا المرســـوم لـــــها" (٢) ولا تحيا إلا الحياة الطبيعية، فتتقلب بين الخيـــر والشـــر، وجمود المشاعر واشتعالها ، فلا توجد شخصية جامدة المشـــاعر بـــلا لحظة فـــرح أو لحظـــة بكـــاء ، فالشخصـــية الطبيعيـــة فـــى الحيـــاة متقلـــــــــبة " كالريشة فى مهب النزعات والنزوات" (٣)، تحيا بالتقلب فـــــــــإذا " استمرت خيرة طبقاً لتصميم معـــين ، أو شـــريرة طبقـــاً لتصميم معين ، أو حتى هوائية طبقاً لتصميم معين فإنها ستتوقف عـــن الحياة" (٤)

إن الشخصية الروائية أمة من إماء العصر الجاهلى تخدم دون أمل فى نجاة ، تتحمل كل شرور الخدمة ، وأنواع الحقد واللؤم فى بيت سيدتها الرواية ، دون أن تشكو، وهى محرك دمى يخلق من العدم حياة مملوءة بالحركة والصياح والجلبة ، وهى المرأة المتسلطة التى لا تهدأ إلا إذا

١- بناء الرواية : صـــ١٠٩

٢- محمود تيمور : دراسات فى القصة والمسرح، مكتبة الآداب ، والقاهرة ، ص ١٠٥

٣- السابق : صـــ ٩٢

٤- نظرية الرواية : صـــ ٢٠٨

رأت نيران الصراع من حولها مضطرمة ، وهى الرسام الذى يغير شكل الواقع بألوانه.

۞۞۞۞۞

وللشخصية الروائية تصنيفات عديدة ، بعضها متعلق بموقف الشخصية من الأحداث وبعضها بموقع الشخصية من الأحداث ، وبعضها يتصل بتعبير الشخصية عن الإنسان الفردى أو النموذج الاجتماعى .

ففى التصنيف الأول نجد الشخصية إما إيجابية أو سلبية، وفى التصنيف الثانى نجدها إما بسيطة ، أو نامية. وهى تقسيمات يمكن دراستها فى الرواية القصيرة ، فالشخصية التى تتسم بالاقتصاد الشديد "كل يأخذ دوره، ويقوم بمهمته، ويتبع البؤرة حيث تتحرك، وتتكلم، مما يجعل هذه الشخصيات تبدو كما لو كانت قد قطعت علاقتها بالعالم فيما عدا الخيوط الممتدة منها إلى الراوى" (١)، لها أهميتها، فحضورها لا يقل عن حضور الشخصية فى الرواية الطويلة، ولكنه الحضور المحكوم بمسألة القصر.

أولا – الشخصية من حيث موقفها من الأحداث.

أ- *الشخصية الإيجابية:*

هى الشخصية القادرة على التعامل مع عواطفها وتعاملاتها مع الآخرين بإيجابية، فتحسم القضايا التى تواجهها دون تردد، وتشارك فى صنع الأحداث وتعمل على تطورها.

ب- *الشخصية السلبية :*

هى الشخصية التى تعانى من فقدان القدرة على اتخاذ القرار، ومواجهة الواقع، المتقوقعة داخل شرنقة الذات تنتظر ما ستأتى به الأحداث،المستسلمة للأعراف والتقاليد، العاجزة عن حسم ما تواجه من مشكلات.

---

١ -أساليب السرد فى الرواية العربية : صـ ٥٤ – ٥٥ " بتصرف"

وإذا كانت مستويات الإيجابية عديدة فى الرواية الطويلة، إيجابية على المستوى الوطنى، والدينى ، والعائلى ، والعاطفى ، ومثلها السلبية، فإنهما فى الرواية القصيرة ينحسران فى المستويين الوطنى، والعائلى .

○ إيجابية قطيفة.

بعد القبض على " أبو الفتوح الشرقاوى" وتوجيه الاتهام إليه بقتل " عنايات البجيرى" ظهرت إيجابية زوجه " قطيفة" ببحثها عن وسيلة تفرج بها كرب زوجها.
يقول الراوى عن إيجابيتها: " فكرت قطيفة ماذا تفعل لزوجها ؟؟ لا يصح أن تبقى هكذا تبكى وتندب حظها، لابد أن تقوم بواجبها حتى ولو ضحت بنفسها" (١)

بحثت عن سبيل النجاة ، فلم تجد سوى " يونس عبده" ذلك الداهية البارع فى السير فى الطرق الملتوية ، وحبك الخطط الماكرة ، فعرضت عليه روحها من أجل إنقاذ زوجها.

- أنا فى عرضك .
- كنت أعلم أنك ستأتين .
- وقد جئت.. أنجدنى .
- بالطبع.. ولكل شىء ثمن .
- هاهى ، روحى .
- لا أريد روحك .. أقل من ذلك بكثير" (٢)

وكان هذا القليل خمسة قراريط ورثتها عن أمها ، وقعت على عقد بيعها بمائة جنيه دون أن تتسلم منها قرشاً .

١- قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ ٤٣
٢- السابق : صـ ٤٣- ٤٤

○ **إيجابية سناء الحوارنى:**

إيجابية "سناء الحورانى" إيجابية وطنية ، فتلك الفتاة ذات الوجه الرائق " بلا مساحيق يكتسب من شبابه نضارة رائعة ذات لون وردى يصعب تقليده بالماكياج ، شعرها الأصفر منطلق إلى ما تحت الأكتاف ، عيناها فى لون الريحان" (١) ،هذه الفتاة تضحى بنفسها من أجل قضية وطنها ، مقتنعة بأن الإيجابية هى السلاح الحاسم المنقذ لأبناء أرضها المحتلة ، لم يرهبها جبروت رجال أمن الدولة ، ولم يفت عضدها تعذيبهم الشنيع لها .

○ **سلبية خلف أحمد :**

سلبية خلف أحمد سلبية ذاتية ، فنراه مهزوماً عاجزا عن حسم مشكلته ، مستسلماً لرأى أبيه، محرك حياته ،الذى حدد وقت زواجه ومن سيتزوجها.

يقول خلف مستسلما : "تزوجت لأنه كان يجب أن أتزوج ، طلب منى والدى ذلك ..العروس فتاة لم أعرفها من قبل ،حاولت أن أعترض،أن أوضح حقى فى اختيارها .

- يا والدى..أصل

- يا خلف أنت صغير (٢)

○ **سلبية عبد الرحمن السيسى :**

سلبية ذاتية ، لكنها تختلف عن سلبية "خلف أحمد "،فهو يرى زوجه "أميرة " فى أحضان صبحى محاميه ، ويغلق عليهما الحجرة بكل هدوء

يقول : " وجدت أميرة فى أحضان صبحى ... أغلقت الباب فى قهر... ثم نمت ، فى الصباح قلت لأميرة:

- رأيتكما معاً .

- قالت :

١- البصقة : صـ ٩

٢- طرح البحر :صـ ١٩

- أعرف أنك تتجسس على " (١)

وسلبية " مسعد" "فى بيوت وراء الأشجار" صورة طبق الأصل من سلبية " عبد الرحمن"، يرى عشيق زوجه شبحاً يهرب فـــى الظـــلام ، وكل ما يفعله حبس " سعدية " فى حجرة مظلمـــة حتى يتأكد من نوعية العقاب إن قتلها!

إن الملاحظ فى الروايات موضوع الدراسة ارتباط السلبية بالرجـــل ، والإيجابـــية بالمرأة ، باستثناء شخصية "بكر" فى " إســكندرية ٤٧" ، فالمرأة فى الروايات شديدة الالتصاق بالواقع،ذات حركة إيجابيـــة مـــع الوسط الذى تتفاعل فى إطاره .

وأرجع ذلك إلى الرغبة فى إبراز صورة للمرأة ، ينبغى أن تسود ، من حيث كونها إنساناً له دوره فى تحريك دفة الـــوطن نحـــو الرقـــى والرفاهية، خاصة إذا عرفنا أن التطبيق العملى لتحرير المرأة قد تأخر إلى ما بعد عام ١٩٦٢ حينما دعا الميثاق الوطنى إلى ضرورة المساواة بين الرجل والمرأة.

ثانيا – الشخصية من حيث موقعها من الأحداث.

أ- الشخصية البسيطة:

هى شخصية تتسم بالوضوح والبساطة ، وتلازمها عاطفة واحدة من بداية العمل الروائى حتى نهايته، وكانت " تسمى أمزجة فـــى القـــرن السابع عشر ، وتسمى أحياناً أنماط أوكاريكاتيرا " (٢) ، لكنها مسميات اندثرت مع حركة التطور الديناميكية التى شملت الأدب ونقده ، وحـــل محلها مسمى الشخصية المسطحة حيناً،والبسيطة حيناً آخر كمـــعادل مفهوماتى للتسطيح.

وهىشخصية فى أدق تعريفاتها " تدور حول فكرة أو صفة ... وتبدأ فى الاتجاه نحو النوع المتطور إذا كان هناك أكثر من أصل لها.. وهى

١ -البدء والأحراش : صـــ١٢

٢- أركان القصة : صـــ ٩٤

حقيقة يمكن التعبير عنها بجملة واحدة.. مثل أميرة" بارما " و"ليجراندان" يمكننا التعبير عن كل منهما بجملة واحدة ، فالأميرة تقول: يجب أن أحرص بنوع خاص على أن أكون رحيمة، وهى لا تفعل شيئاً أكثر من الحرص الزائد هذا ، أما الشخصيات الأخرى الأكثر تعقيداً منها فإنهم يكشفون شفقتها دون مشقة لأنها ثمرة ثانوية لحرصها.. وهناك ميزة كبيرة تميز الشخصيات المسطحة ألا وهى أننا نعرفهم بسهولة حينما يدخلون علينا يعرفهم القارىء بعاطفته لا بعينيه التى لا تلاحظ إلا ترديد الاسم فقط.. والقارىء يتذكر هذه الشخصيات بسهولة بعد قراءة الرواية، فهى تبقى كما هى فى ذاكرته، والسبب أن الظروف لم تغيرها، فقد كانت تتحرك داخل الظروف ، وتكون فى أحسن حالاتها إذا كانت شخصيات كوميدية، فالشخصية السطحية إذا كانت جادة أو تراجيدية فإنها تصبح مملة."(١)

ولهذه الشخصية أهميتها الكبرى فى بناء الرواية، فإن لم تكن هى الشخصية الرئيسة فإنها تخدم الحدث ، وتساعد على حركة الشخصية المستديرة ، فهى " أقراص مضيئة ذات أحجام معمول حسابها من قبل.. تدفع هنا وهناك مثل النضد فى الفراغ أو بين النجوم" (٢)

ولابد أن أشير هنا إلى أن سمات الشخصية البسيطة لا تعنى اتسامها بالضعف الفنى كما يعتقد البعض ، مثل الدكتور مصطفى عمر الذى يقول عنها:" تتسم هذه الشخصية بالضعف الفنى ، لأنها لا تتفاعل مع الموقف بقوة ، لهذا كانت صراعاتها بطيئة لاعتمادها على عامل ضعيف لا يتسرب إلى أغوار النفس الإنسانية والبحث.عن الاتجاهات الاجتماعية" (٣)

١-السابق : صـ٩٤، ٩٥ "بتصرف"

٢- السابق : صـ ٩٥

٣- د. مصطفى على عمر: القصة القصيرة ، دار المعارف الإسكندرية، ط٢، ١٩٨٦،صـ١٦

ولابد من الحذر قبل قبول الرأى السابق ؛ فعدم التعامل مع الموقف بقوة، وبطء الصراعات إذا كانا مقصودين لذاتهما، دخلا فى طور الضرورة الفنية التى تقف كل الانتقادات أمامها حائرة.

ب- الشخصية النامية:

هى الشخصية التى تنمو وتتطور وتتفاعل مع الأحداث ، الشخصية المثيرة للدهشة، المحركة للانتباه ، المتطورة فى فكرها، المعقدة فى سلوكها ونفسيتها وتكوينها، ونسيجها، التى يصعب على القارىء فهمها، ويتعذر له الحكم عليها، وتتطلب شخصية بهذه السمات من الكاتب" وعياً بالأعماق النفسية وقدرة على تمثل العواطف المتضاربة لما تحفل به من مفاجآت، وتغير، وصراع، وتفاعل اجتماعى"(١)

وبالإضافة إلى التطور والإثارة، والتعقيد، وتعدد الخيوط يراها الدكتور عبد الملك مرتاض، قوية، جسورة بشكل لافت للنظر" إذ هى لا تستبعد أى بعيد ، ولا تستصعب أى صعب، ولا تستمر أى مر، إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي يوحى بها لفظ العقدة" (٢)

ولكن إذا كان لا مجال للخلاف مع الدكتور " مرتاض" فى مسألة التعقيد فإننى أختلف معه فى فروسية الشخصية النامية، ولا أرى علاقة بين كونها لا تستصعب أى صعب وبين كونها نامية ، فلا مانع فنى يمنع شخصية ضعيفة مغلوبة على أمرها أن تكون نامية تتطور وتتفاعل وتثير الدهشة ، تهبط وتصعد ، تحب وتكره ،وتفعل الخير والشر، ويضل القارىء فى فهما.

والشخصية النامية التى تعرف بالمكثفة ، والمستمرة ، والمدورة ، يتم تصويرها بطريقتين:"أولاهما: أن يكون الشخص متكافئاً مع نفسه، أى منطقياً فى صفاته، بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والمواقف، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم ، فتكون مهمة القاص أن يوضح ما

١- بناء الرواية : صـ ١١٧

٢- فى نظرية الرواية :صـ١٠١

هو مختلط مضطرب فى المخلوق الإنساني ، ويوازن اتجاهـات قـواه وينظمها، فالشخصيات تتطور فى القصة ، وقد تغير أفكارها ومسـلكها بتقدم الأحداث، لكنها تظل واضحة الجوانب موضـوعية.. والطريقـة الثانية ، يحرص فيها الكاتب على ألا يكون الشخص منطقياً مع نفسـه فى سلوكه"(١)

۞۞۞۞۞

لقد فشل الباحثون والنقاد فى تحديد فوارق مقنعة بـين الشخصـية البسطة والشخصية النامية فـ " أ.م. فورستر" يرى " المحك للشخصية المستديرة هو : هل هى قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعـة ، فإذا لم تدهشنا تعتبر مسطحة ، وإذا لم تقنـع كانـت شخصـية مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة " (٢)

وأرى أن مسألة الدهشة ، مسألة نسبية ، فما يبدو مثيرا لدهشتى ، قد يراه الآخرون شيئاً عادياً، ومثلها مسألة الإقناع التى تحكمهـا عوامـل نفسية وأيديولوجية تختلف من شخص لأخر. فالفرق بينهما لا علاقة له بهاتين المسألتين ، فالشخصية النامية هى التى تحرك الأحـداث نحـو ذروة ما ، أما البسيطة فهى التى تتحرك فى الأحداث.

۞۞۞۞۞

وفى الزواية القصيرة الشخصية البسيطة تماثل مثيلتها فى الرواية الطويلة، تتسم بالوضوح والبساطة ، وتلازمها عاطفة واحدة من بدايـة العمل حتى نهايته، وجلها يغلب عليه الطابع الكوميدى ، ونرى ذلك فى شخصية "عنتر" صبى المقهى فى رواية" بيوت وراء الأشجار"، فالراوى يقول عنه: " عنتر طويل شديد النجول.. الحذاء فى قدمى عنتر واسـع

١-النقد الأدبي الحديث:صـ ٥٣٠-٥٣١

٢-أركان القصة :صـ١٠٥

رغم قطعة القماش التى حشرها فى مقدمته،أحياناً تخـرج قدمـه مـن الحذاء، يحس بها طليقة على الأرض ، ويكون عليه أن ينحنى وسـط الأقدام الكثيرة باحثاً عنه" (١)

أما الشخصية النامية فبينها وبين مثيلتها فى الرواية الطويلـة نقـاط خلاف، فهى تتطور وتتفاعل مع الأحداث، لكن دواخلها خفية،غير معقدة فى سلوكها ونفسيتها، إنها مولود جديد ناتج عن التقاء شخصية ناميـة بشخصية بسيطة، حتى إنه من الممكن تسميتها، الشخصية " البسنامية"

وأرجع هذا الشكل الخاص للشخصية النامية فى الرواية القصيرة إلى عاملين،الأول اكتناز مساحة السرد التى أجبرت الروائـى علـى عـدم الاهتمام بأبعاد الشخصية الاهتـمام الكافى ، وعلى ضـرورة ظهـور الشخصية جاهزة من بداية العمل ، الثـانى المسـاحة الزمانيـة التـى يستغرقها الحدث.
والناظر فى الروايات موضوع الدراسة يلاحـظ ظهـور شخصـياتها جاهزة ، وبقاءها على هيئتها الأولى حتى نهاية العمل.

أبو الفتوح الشرقاوى ← شاب فى الخامسة والعشرين يعانى
الأب فى بـندق ← رجل تخطى العقد الرابع،عاطل
شجرة محمد علـى ← شاب فى نهاية العقد الثاني يعانى.
سناء الحورانـى ← شابة فى بداية العقد الثانى تعانى.
د. مدحت سـلام ← رجل فى نهاية العقد الرابع يعانى
الأب فى السقـف ← رجل فى نهاية العقد الرابع وجد نفسه فجأة مشرداً .
خلف أحـمـد ← رجل فى الخامسة والأربعين يحلم بابن
رحـمـة ← سيدة فى نهاية العقد الرابع، قهرها العقم.

هذه الشخصيات التى لم تتغير صـورتها، ولـولا تقنيـة الاسـترجاع **Flash backe** ما استطاع كاتب الرواية القصيرة تحريكها حركة فنية خادمة للحدث، وما استطاع تعويض النقص بأبعادها.

١- بيوت وراء الأشجار : صـ١٠، ٢٩

فشخصية، مثل "بكر" فى رواية "إسكندرية ٤٧" تتحقق فيها كل سمات الشخصية النامية، فهو منطقى فى صفاته ، ينمو ويتفاعل مع الأحداث، ويحركها فى المسار الذى يريد.

عندما شب عن الطوق أدرك أنه خادم فى قصر "حمدى عارف" مع أمه وأختيه ، بعد موت الأب الذى كان يعمل بنفس القصر، ذاق فى طفولته مرارة الإذلال، وحرم من الالتحاق بالمدرسة بأمر "حمدى عارف" ، لكنه فى شبابه تمرد على حياته، وعلى تسلط "حمدى عارف"، وعمل سرا بإحدى شركات الغزل فى محاولة لإثبات الوجود، ولإثبات مقدرته على العيش بعيداً عن القصر، ثم انضم إلى أحد التنظيمات السرية المكافحة من أجل طرد الاستعمار، والتخلص من الخونة أصحاب القصور.

إن شخصية "بكر" لم تظهر جاهزة، بل مرت بمراحل على صفحات العمل، لكنها غير معقدة فى سلوكها، وتلازمها عاطفة واحدة من بداية العمل حتى نهايته، هى عاطفة كراهية التسلط.

كما أن تطورها فى الحدث كان سريعاً، ولم يتعد مستويين، الأول مستوى العمر الذى لم يقف أمامه الروائى، واكتفى بالإشارة إلى مرحلة الطفولة إشارة عابرة، معبرة عن سوداويتها " رفض حمدى عارف التحاق بكر بالمدرسة" مختزلا فى هذه الإشارة الكثير من الأحداث التى يلعب وجودها ، أو الإشارة إليه دوراً هاماً فى وجود الشخصية النامية، ثم عاد مسرعاً إلى مرحلة الشباب التى ظهر فيها" بكر" على صفحات العمل الأولى، ولم يخض فى تفاصيل حياة "بكر" الخاصة ، تلك التفاصيل الكاشفة لدواخل النفس، فكل ما أشار إليه هو قصة حبه لـ" ليلى" عضو التنظيم ، الساعية إلى الأخذ بثأر أبيها من الإنجليز الذين قتلوه ذات مساء بلا جرم ارتكبه، وأجزم أن الروائى أراد من قصة الحب هذه التخفيف من حدة الروح السياسية الطاغية فى عمله، لا أكثر، فهى لم تفد الحدث على مستوى العمق ، ولا على مستوى التطور. والمستوى الثانى، مستوى الإدراك، وقد قفز فيه الروائى قفزات طويلة مختزلا عدة مراحل من مراحل الإدراك. فالعمل بدأ بإدراك "بكر" لمدى الظلم الوقع عليه، وإحساسه بعدم المساواة، وهو إدراك لابد أن يكون مسبوقاً بعدة مستويات، لم نر منها سوى مستوى واحد، هو إدراك "بكر" أن رفض "حمدى عارف" التحاقه بالمدرسة، شكل من شكال الحقد، ثم أدراك فى شبابه أن السبب الطبقية، والخوف من كل

من يحاول ارتقاء سلم السمو، وبين الإدراكين بـون شاسـع اختزلـه الروائى معتمداً على إدراك المتلقى، وهو اختزال لا يعترف به كاتـب الرواية التقليدية الطويلة.

ومثل شخصية "بكر" شخصية" خلف أحمـد"فـى " طـرح البحـر"، و"مسعد، وسعدية، وعامر" فى "بيوت وراء الأشجار" و"عبـد الـرحمن السيسى و الحمروش" فى "البدء والأحراش".

إن رسم الشخصية النامية فى الرواية القصيرة ليس بالأمر السـهل، فهو يحتاج إلى ذكاء ودربة، ومران ؛لأن تحول الشخصية إلى ناميـة بمفهوم النمو فى الرواية الطويلة، أمر جد يسـير، لـو لـم يسـتطع الروائى الإمساك بكل الخيوط فى يده لحظة الكتابة.



أبعاد الشخصية فى الرواية القصيرة

أولا – البعد الجسمى :

لم تهتم الرواية القصيرة بالبعد الجسـمى للشخصـيات المحوريـة والثانوية، فالروائى يمحو التدقيقات المتعلقة بالشكل ، لانشغاله بالجوهر المثقل بمعانى الوحدة، وفقدان التواصل ، والأسى ، والتآكل ، والحنـين إلى الزمن السعيد الضائع، لكن ذلك لا يعنى اختفاء البعد الجسدى نهائياً، فالشخصيات توصف بصفة واحدة وعلى الأكثر بأربع صفات ، هذا إذا ما فصلنا بين الجسد والملبس.

يقول "عبد الرحمن السيسى"فى البدء والأحراش، واصفاً نفسه: " كنت نحيفاً وعظام صدرى بارزة" صــــ٦٥ ويقـول عـن جدتـه :جـدتى سمينة"صـــ٥٩ ، وعن هنية : " مشرقة الوجه، دائمة الحـرص علـى نضارة وجهها، تعتنى بوضع المساحيق، وتزجج حاجبيهـا" صـــــ٦٠ ،

وعن سوزان :"جميلة الوجه"صـــــ٦٢، وعـــن أمـــه: " كانـــت أمـــى نحيفة"صـــ٦٥.

ويقول الراوى فى" بيوت وراء الأشجار" عن "سعدية" " هى طويلـــة ممتلئة ، ردفاها مشدودان ، ساقاها جميلتان ، بشرتها ناعمة" صـــ٦٥، ويقول عن "زغلول" صاحب الحنطور الوحيد فى البلدة: " طويل نحيل، يلبس شتاءً وصيفاً بنطلون كاكى، وسترة زرقاء بصـــف طويـــل مـــن الأزرار الذهبية مغلقة عند الرقبة، وعلى رأسه قبعة رماديـــة، يجلـــس جامداً على مقدمة الحنطور لا ينظر يميناً أو شمالا" صـــ٥٣، ويصـــف "عامرا " قائلا:" شعره الكستنائى كثيف مموج. تقاطيع وجهـــه الأملـــس دقيقة ناعمة ،عيناه الواسعتان من شدة سوادهما تبدوان كـــالمكحولتين.. يلبس بيجامة من الحرير مهدولة عليه، تكشف عن نحوله" صـــ٧٩ .

ويصف الروائى فى رواية " البصقة" "سناء الحورانى" قائلاً : "وجه رائق بلا مساحين، يكتسب من شبابه نضارة رائعة ذات لـــون وردى، شعرها الأصفر منطلق بلا منطق إلى ماتحت الأكتاف، عيناها فى لون الريحان"صـــ٩.

من الملاحظ أن الوصف فى " بيوت وراء الأشـــجار" " والبصـــقة " يميل إلى التركيز على صفات تميز الشخصية عن غيرها، على عكـــس الوصف فى " البدء والأحراش" الذى بدا شحيحاً، يميل إلى صفات عامة تحتمل أكثر من تأويل ، لكن فيه شكل مـــن أشـــكال الاهتمـــام بالبعـــد الجسمى للشخصية ، لم نره فى أعمال " نجيب الكيلانى ، وسلوى بكر ، وفؤاد قنديل ، ومحمود حنفى" إلا نادراً.

وقلة الوصف، أوانعدامها تضع أمامنا ثلاثة أسئلة تحتاج إلى إجابات :

الأول – هل اكتناز الوصف يضر فنية النص الروائى القصير؟

الثانى – هل للوصف فى الرواية القصيرة مميزات خاصة ؟

الثالث – هل اكتناز الوصف نتيجة للقصر، أم القصر نتيجـــة لاكتنـــاز الوصف ؟

وبالنسبة للسؤال الأول ، فإننى أرى الاكتناز ميزة ، فالوصف القليـــل يشع دلالة تؤول بطرق متعددة ، وفى ذلك إغناء للوصـــف مـــع قلـــة ألفاظه، فوصف عبد الرحمن السيسى فى "البدء و الأحراش" لســـوزان بقوله: " جميلة الوجه" يؤوله كل متلقى حسب مقاييس الجمال القارة فى

ذهنه ، فلو طلبنا من مائة قارىء رسم صورة لسوزان بعد الانتهاء من قراءة الرواية ، سنجد أمامنا مائة صورة مختلفة.

ولا أجد غضاضة – لذلك – فى اعتبار الوصف عامل من عوامل إشراك المتلقي فى العمل.

أما السؤال الثانى . فإننى أرى – أيضا – وجود خصائص تميز وصف الشخصية فى الرواية القصيرة ، **أهمها:**

أ- بعد الوصف عن التصوير البلاغى فى تصوير الملامح.

ب- ارتباط الوصف بالحواس الخمس.

ج- قلة الصفات ، فلا تتعدى الأربع صفات.

أما السؤال الثالث: فإننى أرى القصر نتيجة لاكتناز الوصف، وليس العكس، حقيقةالمساحة السردية محدودة أمام الروائى، لكن ذلك لم يؤثر إلا على عدد لقطات الوصف فقط ، دون دلالتهاالتى أشرت إلى ثرائها.

ب- البعد النفسى :

مع أن الروائى فى الرواية القصيرة غير مهموم بسبر أغوار النفس ، وتحليل دواخلها وتسليط الضوء على جوانبها الخفية تسليطاً مباشراً، فإن بعدها النفسى يمكن استنباطه من خلال حواراتها مع الآخرين ، أو من حوارات الآخرين عنها ، أو من خلال المونولوج المباشر أو غير المباشر، أو – وهذا قليل – من سرد الراوى ورد فعل الآخرين.

فيظهر من خلال حوار بين " أبو الفتوح الشرقاوى" وزوجه " قطيفة"، الخوف المتأصل داخل نفس الريفى من المدينة ، وطيبة الريفى الزائدة، وترابط الناس فى القرية.

يقول : أبو الفتوح " وقطيفة:

– فيما تفكرين يا عبيطة.

– بيتنا الصُغير فى القرية.

– ليس فيه ما يساوى نصف فرنك.

– فيه الخير كله.

– إن ما يحز فى نفسى يا قطيفة هو ترك الحمار وحده، سيموت من الجوع.
– لن يتركه الجيران بدون أكل – لكن .
– ماذا ؟؟
– دائماً أخاف من البندر.
– نحن فى المحروسة يا هبلاء.
– الناس فيها غير الناس فى قريتنا.
– كلهم خلق الله (١)

إن الحوار يبرز خوف " أبو الفتوح" " وقطيفة " من المدينة وسكانها، وطيبة " أبو الفتوح" التى شملت حتى الحيوان ، ويوضح سمة من سمات سكان القرية ألا وهى التكافل حتى مع الحيوانات العجماوات. ويعبر الحوار الممزوج بتعليقات الراوى فى رواية "بيت الياسمين" عن الطيبة والكرم .

يقول الراوى:

– طيب خذ الاثنين جنيه .
– رأيت ماجد يهز رأسه ويبتسم ويمد ذراعه يربت بها على ظهر الطفل، ثم يضع الأدوية فى كيس، ويمد ذراعه ليعلق الكيس فى أصابع الأم التى استدارت تنظر إلى بوجه خجول وتسرع بالخروج.
– اسمعى .

ناداها فوقفت عند الباب واستدارت.

– نعم
– لا تصبرى عليه ، خديه إلى مستشفى الشاطبى أحسن.
– حاضر.

قالت واختفت وعاد هو ليجلس صامتا للحظات.

– ليس معها ثمن العلاج، وكتب لها الدكتور أدوية تهدم جملاً.

١–قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ١٠١ ،١٠٢

رفض أن يأخذ منها الاثنين جنية (١)

إن طيبة " ماجد" وكرمه يظهرها الحوار ، دون أن يشى بها الكاتـــب ، ولا شك أن ما أظهره الحوار أقوى دلالة من قول الكاتب – على سبيل المثال – : " إن ماجداً طيب القلب كريم".

ويبرز الحوار انهيار " عبد الرحمن السيسى" فى البدء والأحراش"

– وليدك ما اسمه؟

بحثت فى ذاكرتى عن اسمه لم أجده.

قلت : لا أعرف.

– قال فى دهشة ألا تعرف اسم وليدك.

– قلت :

– لا أذكر

فى أوراق راح يخط بقلمه .. قلت.

– هل تترك لى فرصة أتذكر اسم وليدى.

قال :

– لك فرصة .

وإلى الآن لم أتذكر اسمه " (٢)

ويكشف الحوار بين الأب وابنته فى رواية " بندق" عن انطوائها الذى وصل إلى حد المرض

– عاوزه قط ألعب معاه وحياتك يا بابا.

كانت فى السادسة عشرة، لا تزال تعبر رحلـــة دراســتها الثانويـــة ، خضراء يانعة ولكن منطوية فى الصمت معظم أوقاتها، ظللت أتأملهـــا دون أن أنطق ، ثم وجدتنى أسألها بخاطر عفوى تسلط فجأة على.

– أين صديقاتك؟

لم تجب وركنت إلى الصمت ، فعدت إلى السؤال ملجا فى مثل سنك

١- بيت الياسمين : صــ١٠١، ١٠٢

٢- البدء والأحراش : صــ ١٣٩،١٣٨

تأتنس الفتيات بالصديقات لا بالقطط .. لماذا لا تزورك صديقاتك ؟ تبدل حالها، تجهمت، بان على صفحة وجهها البرىء أثر صراع بين الضيق والحرج ، قالت وهى تبتعد عنى عامد ة.

– ما بيحبوش يزوروا حد " (١)

ويكشف السرد عن الجانب النفسى للشخصية فى رواية " البصقة" فنرى الضابط "مجدى" متحجر القلب ، حتى أمام آيات القرآن ، التى يرفض مجرد انبعاثها من مذياع السيارة.

يقول الراوى : " صوت المقرىء ينغرس الآن بداخله " قال إنه يقول لا فارض ولا بكر عوان بين ذلك فافعلوا ما تؤمرون" تشاغل بفشله فى انتزاع شىء ، أمر ذهنه ألا يسترسل فى الاستماع ، وأن يجد مخرجاً من المأزق. عاد المقرىء يلح" ثم قست قلوبكم بعد ذلك فهى كالحجارة أو أشد قسوة. صرخ فى السائق انفلتت الصرخة دون أن يقرر. أحس بالخزى . هو الآن ضعيف ، يده معلقة بخده ، يد السائق تنحنى بالسيارة يميناً باتجاه المنزل ، واليد الأخرى تسكت الراديو وهى تتمتم بالاستغفار" (٢)

ويبرز المونولوج البعد النفسى لـ "إبراهيم" فى رواية إسكندرية ٤٧" فيظهر انتهازيا ، يحاول تصعيد الفرص من أجل تحقيق رغبته فى الزواج من يونانية تحقق له الثراء.

يقول : " يدك لا تعرف الآن إلا عجلة القيادة.. العجلة تأتمر بأمرك ، وأنت تأتمر بأمر من يجلسون خلفك.. وبعد ذلك لعب الطاولة مع عثمان.. لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب، كان أملك من يوم إن عملت سائقاً أن تتزوج من يونانية .. هكذا استكانت المسألة فى رأسك ، يونانية وإلا فلا .. بيضاء وشعرها أصفر لا تقضى وقتها كله فى

١– بندق : صـ٧ ، ٨

٢– البصقة : صـ٤

المطبخ ، وتعرف كيف تربى أولادك .. لا عمل إلا عند الخواجات فى أمل أن تقع ابنة خواجة فى غرامك ، وقد يتنازل أبوها عن سيارته عندما يشترى غيرها .. ولكنك سرت المشوار كله دون أن تقع يونانية فى غرامك .. ودون أن يتنازل لك الخواجة عن سيارته" (١)

ويوحى رد فعل الآخرين بالبعد النفسى للشخصية. فـ" بكر" فى رواية "إسكندرية ٤٧" عندما لمحته أمه وأخته- المتحدثتان مع عثمان البواب، وإبراهيم السائق – داخلا من بوابة القصر،يقول عنهما الراوى "الكلمات تقف على لسان أم صفية .. وبكر يدخل من البوابة فى خطوات متعجلة، وقبل أن ترتفع يده بالتحية، كانت صفية قد انسحبت فى اضطراب وفى أعقابها أمها" (٢)
وهو رد فعل يوحى بقوة شخصية "بكر" ومهابة الآخرين له.

جـ- البعد الاجتماعى:

البعد الاجتماعى للشخصية فى الرواية القصيرة، من حيث طبقتها وموقفها المالى ووظيفتها، وتأثير الأوضاع فيها، لا يعرضه الروائى وهو يقدم شخصياته، بل يترك للمتلقى استنباطه من خلال الأحداث، والمكان بمكوناته، ومن وظيفة الشخصية.

والملاحظ أن كل الشخصيات الرئيسة فى الروايات القصيرة من الطبقة المتوسطة، والفقيرة حتى من يعيش منهم فى الريف غنياً، فهو ينتمى أساسا للطبقة المتوسطة، وهذا لا يعيب الرواية القصيرة ، فهذه الطبقة هى مفجرة ينابيع الإبداع فى نفوس الكتاب بمعاناتها، وأحلامها وإصرار أبنائها.

۞۞۞۞۞

١- إسكندرية :٤٧ صـ٢١
٢- السابق: صـ١٧

العلاقة بين الشخصية والمادة الروائية

إن محاولة فهم الشخصيات بمعزل عن دورها فى تجسيد صورة المكان وملامحه، وعلاقاتها بالزمن ، واللغة ، والحدث، وكذلك محاولة فهمها وفق النظريات القائمة على المحاكاة، التى تربط بين الشخصية الأدبية والإنسان العائش بيننا، لا يصلح مع الشخصية فى الرواية القصيرة "فأى محاولة لنزع الشخصيات من سياقها ومناقشتها على أنها شخصيات إنسانية حقيقية ، والمطالبة بمعرفة تفاصيل عملها، ومدى شهرتها... ألخ، ليست إلا أحد الأغاليط الشائعة فى فهم طبيعة الأدب ، صحيح أن الشخصية برغم نصيتها ، ليست نصاً، وأن لها القدرة ، كالقصة نفسها على الانفصال عن مادة النص التى تختلف بها وفيها ومنها معاً، لكن عزلها عن دورها فى النص ومكانها فيه يؤدى إلى إسقاط جزء كبير من خصوصيتها وإلى التمهيد لمحاكمتها على قواعد مستقاة من نصوص غريبة عنها، ومواصفات أدبية قد تكون مناقضة أو حتى معادية لتلك التى ينهض عليها النص"(١)

وإن كنت قد تناولت الشخصية من حيث سلبيتها وإيجابيتها، وبساطتها ونموها، وأشرت إلى أبعادها الجسدية، والنفسية، والاجتماعية، فما ذلك إلا رغبة فى تفتيتها أمام المتلقى، ليتناولها من منظور أكثر شمولية ، وأنسب لطبيعة الرواية القصيرة، وهذا التفتيت هو دافعى إلى تناولها مرة أخرى من حيث تقنية العرض، التى أتعرض فيها، للغرض الفنى للأسماء ، وتقنية إيجاز الإيجاز ، والمكان والشخصية، والمضمون والشخصية.

أ- الغرض الفنى للاسماء:

إن المدقق فى أسماء شخصيات الروايات القصيرة سيجد نفسه إزاء مجموعة متعددة من أساليب التسمية، منها أسماء مجردة لا تصاحبها أية

١- صبرى حافظ : الحداثه والتجسيد.المكانى فصول م٤، ع٤ ،١٩٨٤ص١٧٣

صفة، وهى نوعان، مفردة ومزدوجة، وأسماء تصاحبها صفة، أو مسبوقة بلقب.

ففى رواية "إسكندرية ٤٧" وردت كل الشخصيات حاملة أسماء مفردة " عثمان- زهران - صفية - عزيزة- بكر - حسين - إبراهيم - جيهان "، باستثناء " حمدى بك عارف- ندا السلمى - مدام جورجيادس وشخصية واحدة مبهمة هى "أم صفية".

وفى رواية " قضية أبو الفتوح الشرقاوى" وردت كل الشخصيات مزدوجة تصاحبها صفة،أو مسبوقة بلقب، مثل " أبو الفتوح الشرقاوى- يونس عبده -عنايات البجيرى - شعبان عبد اللطيف- اللواء الشريحى باشا"، باستثناء" قطيفة -شوقى - عبد القادر"، وشخصية مبهمة هى شخصية الشيخ المداح" ، وشخصية وحيدة سبقت بصفة، وجاءت مزدوجة، هى شخصية" الشيخ محمود أبو سكين"

وأرى منح الشخصية اسماً مفرداً، محاولة لخلق ألفة بينها وبين المتلقى، وأن الاهتمام بالاسم الثانى واللقب مع الاسم الأول محاولة لتقوية دعائم هذه الألفة حتى يتقبل المتلقى تصرفاتها .

ولعل منح الشخصية صفة مع الاسم الأول واللقب محاولة لتبرير ظهورها المفاجئ على ساحة الأحداث وإثبات شرعية وجودها فى الحدث،مثل شخصية الشيخ محمود أبو سكين فى "قضية أبو الفتوح الشرقاوى" الذى ظهر على مسرح الأحداث فجأة يوم وفاة الشيخ المداح،وأرى أن تقديمه كان سيختلف لو ظهر قبل هذه المرة ولو بالإشارة إليه.

ولعل -أيضا - الغرض من إسقاط الاسم الثانى أو اللقب ، أن يكون التحقير كما حدث مع شخصية" يونس عبده" فى رواية "قضية أبو الفتوح الشرقاوى" أو لإظهار الحب والعطف، كما حدث مع "أبو الفتوح" فى نفس الرواية.

يقول الراوى :" ومضى الشيخ وفى يمينه عصاه المعوجة، ثم قصد لتوه يونس، وأخذ يضربه على ظهره، ويصيح: إبليس أيها الملعون.. متى تكف عن هذا الدجل؟؟ متى؟ ألا تتوب أبداً ؟ ركع يونس على ركبته .. يبعد يديه عن يونس.. فر يونس مذعوراً .. تستمعون إلى أساطير يونس"(١)

لقد تكرر الاسم " يونس" أكثر من مرة فى سياق اعتراض" الشيخ المداح، على أباطيل " يونس عبده" ، وهو ما يوحى بتحقير الشخصية.

۞۞۞۞۞

وإن كان للاسم مفردا أو مزدوجاً ضرورة فنية، فإن ضرورة ما ترتبط بالشخصيةالمبهمة، غير المعروفة باسم ، مثل شخصية" الشيخ المداح" فى رواية " قضية أبو الفتوح الشرقاوى" ، الذى اكتفى الكاتب فى تقديمه بذكر صفة ملازمة، وهذا الاكتفاء يتحمل تفسيرين :

الأول – أهمية الصفة الملازمة فى الأحداث.

والثانى– محاولة تغليف الشخصية بغلالة من التوقير والإجلال .

وإن كان التفسير الأول هو الأقرب إلى الغرض الفنى من وجود الشخصية بين شخصيات الرواية، فهى تمثل المعادل الفنى للاتزان ، وسط مجتمع مضطرب.

ويتحمل عدم ذكر اسم الشخصية تفسيرات أخرى ، فقد يكون للإمعان فى الإحساس بالفقد ،كـ " شخصية الأم " فى " بيوت وراء الأشجار"، فـ "سعدية" تتحدث عن أمها دون أن تشير إلى اسمها،أو لتهميش دور الشخصية،كـشخصية "أم صفية " فى" إسكندرية٤٧"، و"أم مجدى" فى " السقف " ، والزوجة فى "بندق".

وللتهميش غرض فنى ظاهر فهو فى " إسكندرية٤٧" لإفساح المجال

١ـ ضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ٥٨

أمام الشخصية الرئيسة من ناحية، و أمام الحدث من ناحية أخرى، وفى " السقف"، و"بندق" لإظهار البون الشاسع بين المستوى العقلى للمرأتين وزوجيهما.

إن المدقق فى الروايات القصيرة موضوع الدراسة ، يلاحظ أن الروايات التى يدور موضوعها حول المقاومة تميل إلى الاعتماد على الأسماء المفردة ، مثل "بيوت وراء الأشجار" ، و" إسكندرية ٤٧"، وميل الروايات التى يمكن إرجاعها إلى الواقعية النقدية إلى الأسماء المزدوجة ، مثل " قضية أبو الفتوح الشرقاوى" ، "البصقة" ، وميل روايات التعبير عن الذات إلى الأسماء المبهمة ، مثل "بندق" ، و "السقف"، فالكاتب فيها يكتفى بأن يستنتج المتلقى أن المتحدث شخصية الأب أو الأم.

كما يلاحظ أن الكتاب يستخدمون أسماء ذات معانى خاصة تخدم الحدث عن طريق إحداث نوع من أنواع المفارقة الفنية ، التى يقف أمامها المتلقى مفكراً ، كما فى رواية "طرح البحر" ، فالشخصية الرئيسة" خلف أحمد" محروم من الإنجاب، مع أن اسمه خلف وزوجه الصابرة اسمها "رحمة" ، وبين معنى الاسمين وحالهما فى الرواية علاقة ضدية تجبر المتلقى على الانشغال بهما.

إن الأسماء فى الروايات القصيرة ، ليست مجرد وسائل تعريف بالشخصيات ، بل هى رؤى لهذه الشخصيات ، وتحديد للموقف منها، رؤى مكانها ذهن المتلقى، وهو ما يناسب طبيعة الرواية القصيرة التى يمثل الإيجاز الركن الأساسى فيها.

ب-المكان و الشخصية:

العلاقة بين المكان والشخصية علاقة وطيدة فى الرواية القصيرة ، فالشخصية فيها جزء حى من شخصية المكان ، الذى يستنزف الكاتب من أجل إيضاحها كل قوته دون استطراد يخل بمبدأ الإيجاز.

فيعكس المكان ومكوناته، معاناة الشخصية فى رواية "البصـــقة" يقـــول الراوى عن "سجن القلعة" هكذا تكون زنازين القلعة ، سمع الكثير عنها فى ثرثرات رخية تناثرت بإهمال ، وبلا انفعال. مرتبة رمادية اللون ، منتحية جانباً كرصيف ملىء بالحفر– الجدران ممتدة لأعلى بلا فتحات. الباب يتخذ لنفسه طابع الجهامة ، برغم ثقوب صغيرة تختــرق نقطـــة تلاحمه مع الحائط ليتسرب منها ضوء أكثر لمعاناً من ضوء الزنزانـــة المنطفىء دوماً" (١)

ويحدد المكان لغة الشخصية،ويظهر ذلك فى رواية " إســكندرية ٤٧" فلهجة الحوارفيها محاكاة للهجةالحوارالمستعملة بالفعل فىالبيئـــــــــة " الإسكندرية" وهىمحاكاة،تشعر القارىء أنه أمـــام شخصـــيات حيـــة متحركة.

يقول الأطفال بعد فشلهم فى استرجاع كرتهم التى سقطت فى حديقة قصر "حمدى عارف":

– أيو يا عم – قول كده – أنى ماليش دعوة .

– آنى حنروح .

– وآتى كمان .

– وآنى كمان (٢)

وتقول " أم صفية" و " عثمان" بعد فشل عثمان فى الإمســـاك بطفـــل تسلل إلى حديقة القصر. قالت أم صفية وهى ترفع صوتها.

– بس افتح الباب، ونطلع نتكلم بره حمدى بك زمانه راجع من المحكمة أطاعها " عثمان" وانحشر فى الباب ثانية ، قبل أن يخرج ، ولا حقتـــه كلمات أم صفية عايز تعرف أنى كنت بتضحك ليه ..أطمـــن .. آنـــى حنقولك.. وانتابتها نوبة ضحك، ونظرة عثمان متعلقة بها فى بلاهة.

– ما تقول ؟!!

1–البصقة : صـــ٥٨

٢ - إسكندرية ٤٧ : صـــ١٠

- مانى حنقولك أهه (١)

إن نطق الضمير " أنا " بـ" آني" والإشارة إلى الذات المفردة بضمير الجمع "حنقولك" من التيمات اللغوية الشائعة فى الإسكندرية، وهو شكل من أشكال ربط الشخصية بالمكان.

ويحدد المكان البعد الاجتماعى للشخصية ، يقول الراوى فى "البدء والأحراش" عن "الحمروش " : فى بئر السلم أقام له صاحب البيت حجرة لا يدخلها الضوء ،لأن لا منافذ إلا الباب القصير الهامة .. الباب يضفى إلى دهليز مظلم " (٢)

إن الحجرة التى لا يدخلها الضوء ، ذات الباب قصير الهامة ، تدل ودون الحاجة إلى توضيح على المستوى الاجتماعى " للحمروش" ، ونوعية عمله، الذى يشبه إلى حد بعيد الحجرة القاطن فيها.

يقول الراوى عن عمله :" نادرا ما يبرح حجرته المظلمة، إلا إذا دعاه أحد أبناء الحى ليسلك بلاعة.. أراه غارقاً فى فوهتها تشمله القذارة " (٣)

وإن كان المكان قد أشار إلى تدنى المستوى الاجتماعى "للحمروش"، فإنه يوحى بأرستقراطية " أبى مجدى" فى رواية " السقف".

فالراوى يقول عن داره: " دارى موقعها جميل ، يراها الناس غاية فى الجمال، يحسدونى عليها .. الواجهة عريضة ، تطل على النيل مباشرة ... مساحتها كبيرة نسبياً.. تفصلها عن النيل حديقة خصبة تزهو ربيعها الدائم .. تنمو فيها كل البذور ، وتثمر كل الأشجار، أما الدخول إلى البيت فمن الخلف عن طريق ممر ضيق يفضى إلى الحديقة التى

١- السابق: صـ١٢
٢- البدء والأحراش : صـ ٦٨
٣-السابق : صـ٦٩

يحيط بها سور حديدى بسيط ، تلى ذلك بضع درجـــات إلـى بـاب البيت" (١)

ويقول فى موضع آخر عن البيت : "درجات السلم الرخامية المفضـية إلى النيل، وتتخللها العروق الصـفراء.. اللامعـة كجـذور الـذهب، وعمودى المرمر فى بداية الردهة ، والثريات الفخمة" (٢)

إن مكاناً بهذه المواصفات لابد وأن يكون لقاطنيه وضـع اجتمـاعى خاص، حتى وإن لم تخض الرواية فى ذلك.

جـ- المضمون و الشخصية:

إن شكل الشخصية وتكوينها الداخلى فى الرواية القصيرة جاء مناسباً للتعبير عن مضامينها إلى حد بعيد. فشخصية مثل" شجرة محمد علـى" فى رواية " بيت الياسمين" مناسبة تماماً لمجتمع منهار، ومنحـل علـى كافة المستويات.

فهو شخصية غير سوية ، فنراه يقول عن نفسه: " أدور على المكاتب أتلصص على سيقان النساء ، أجلس مع من أعرفهن ، اختلق الأحاديث التافهة عن المسلسلات، وأطل على صدورهن من خلف الثياب ، أتشمم عطرهن الرخيص الفاقع ، وأتصورهن فى أوضاع الجماع مع أزواجهن الذين أعرفهم من موظفى الشركة ، أو لا أعرفهم من خارجها ، وفـى البيت أقمت لنفسى "سراية" من الخلوات الجنسية المتخيلة" (٣)

كما أنه شخصية استغلالية ، يستغل العمال ويخدعهم ، فمع كل زيارة للرئيس السادات ، كانت الترسانة البحرية تخـرج عمالهـا للترحيـب بالرئيس، ومن معه من ضيوف مصر، تسليماً بأن هذا واجباً مـــن

١- السقف : صـ٣٨

٢- السابق: صـ٣٨

٣-بيت الياسمين:صـ٥٨

واجبات القطاع العام التابع للدولة ، وكان من حظ "شجرة" اختياره لقيادة هذه المهمة ، فكان يقتطع من المبلغ المحدد لكل عامل شارك فى تقديم التحية للرئيس جزءاً لنفسه، مقابل أن يسمح لهم بالعودة إلى منازلهم مبكرين.

يقول:

- طبعا تعرفون أنه بعد الاستقبال سيأخذ كل منكم نصف جنية

....

- ما رأيكم أن يأخذ كل منكم ربع جنية وينصرف الآن ؟
- يعنى لا نرى نكسون ؟
- أنت حر ، تراه أولا تراه (١)

إن شخصية مثل شجرة هى الوحيدة القادرة على العيش فى مجتمع نوابه لصوص، والنخبة الحاكمة فيه تعيش منعزلة عن المحكومين ، تحمى اللصوص ، وتفتح لهم الأبواب، وتعتقل الشرفاء ، وتضيق عليهم الخناق. وهذا ما أكدته الرواية بتركيزها على رغبة "ماجد" الصيدلى، صديق "شجرة" فى الرحيل ، وتركيزها على سفر صديقهما " عبد السلام" إلي العراق ، فتكوينهما يخالف تكوين "شجرة".

وشخصية " بكر" فى رواية " إسكندرية٤٧" تناسب تماماً المضمون فثورية "بكر " ورفضه استغلال " حمدى عارف" له خلقان مناسبان للمضمون الثورى ، لذا نراه مقتنعاً بالانضمام إلي أحد التنظيمات السرية.

يقول مخاطباً إخوانه فى التنظيم : " آني انضميت لكم لأني كان لازم أعمل كده .. ظروفى إلى عايش فيها تجبرنى على أنى لازم أعمل حاجة .. ولما سمعت كلامكم.. إن العمال وكل اللى بيشتغلوا لازم يحكموا البلد .. حسيت أنى عرفت سكتى ، وإني حاخلص من الناس إلى بيذلونى وبيذلوا أمى وأخواتى أيوه " (٢)

١- السابق :صـ٩

٢- إسكندرية ٤٧ : صـ٢٠

ونراه مندفعاً ، الاندفاع المناسب لشخصية المناضل، فى رفضه للطريقة التى يعمل بها التنظيم، ويتضح ذلك فى حوار بينـــه وبـــين " حســـين " المنزعج من طريقة تفكيره .

– أنا مش فاهم قصدك إيه

قال بكر بانزعاج :

– قصدى إن عملنا يكون واضح أكثر .. يكون مباشر.. يخـــرج لكـــل الناس .. هو إحنا عايزين إيه ؟ .. مش عايزين الإنجليز يطلعـــوا مـــن مصر كلها ؟ ... مش عايزين نقضى على استبداد الملـــك وأعوانـــه.. طيب ليه مانكونش واضحين .

قال حسين فى هدوء :

– يعنى عايزنا كلنا ندخل السجن.

–وإيه يعنى ..يمكن الناس ساعتها تحس بينا أكثر(١)

وشخصية "أبو الفتوح الشرقاوى" فى رواية " قضـــية أبـــو الفتـــوح الشرقاوى" مناسبة للمضمون على المستويين المباشر، وغير المباشـــر، على مستوى " الحدوتة "، وعلى المستوى العميق، مستوى المغزى. فالشخصية المشهورة بالكذب، وحبك الحكايات الشائقة لجذب الأنظار إليها، قادرة على إقامة بناء روائى ، "الحدوتة" فيه تعالج خطورة الكذب، وما خلف "الحدوتة" يناقش انهيار المجتمع على كافة المستويات.

كما أن مستوى الشخصية العقلى ووضعها الاجتماعى،مناسبان لفضح الوضع السائد فى مصر، بل هما عدسة مكبرة من خلالها نـــرى مـــدى التردى الذى وصل إلـــيه المجتمع المصرى .

والضابط "مجدى" فى "البصقة" ، شخصـــية مناســـبة للمضـــمون، فالشخصية المحطمة معادل موضوعى للانهيار العام. فـــ "مجدى" الذى يعيش أزمته الحياتية من خلال علاقته بزوجه الثرية "سوزى" ، ومـــن

١ـ السابق:صـ٤٧

خلال علاقته بالدكتور "مدحت سلام" ، والفدائيـة "سـناء الحـوارنى"، ورؤسائه، ومرؤسيه، يعيش حاله من المرارة، لا تختلف كثيـراً عمـا يشعر به الإنسان العادى فى المجتمع المصرى.

وما ينطبق على الشخصية المحورية فى الرواية القصيرة، ينطبـق على الشخصية الثانوية. فشخصية، مثل "هنيـة" فـى روايـة "البـدء والأحراش"، بتكوينها الجسدى، والنفسى، مناسبة لرواية تناقش مشـكلة الضياع على مستوى الذات والمجتمع.

فهى المجنونة بالشبق،المهتمة بمساحيق الوجه، وتزجيج الحواجـب، المتاجرة فى المواد المخدرة، تهتم بأداء الصلاة.

يقول عنها "عبد الرحمن" :" قالت وهى تغسل مساحيق وجهها : لابـد أن نقابل الله بوجه طبيعى" (١)، وفى موضع آخر يقول: " تمددت جانبى بعد أداء فريضة العشاء" (٢)

إن مثل هذه الشخصية، تدفع بقية الشخصيات إلى حالة من عدم الاتزان لما تحمله من تناقض، يشبه بشكل ما تناقض المجتمع، كما أنها مـؤثرة فى الحدث، تدفعه إلى الذروة، فـ"هنية" كانت أحد الدوافع التى دفعـت "عبد الرحمن" إلى مرحلة"الأحراش" وما بها مـن تـوحش وغربـة ومفاجأة.. و"زغلول" صاحب الحنطور فـى "بيـوت وراء الأشـجار"، المصر على الأجـر المرتفع الذى حدده لركوب حنطوره رغم عـدم القبول عليه، شخصية مناسبة لمضمون يناقش الهزيمة، وبيع كل شىء حتى الجسد، فهو معادل موضوعى للاتزان، والاعتدال، ورمز للصمود والثبات على المبدأ، فى عصـر نـدر فيـه وجـود مـن يتمسـكون بالمبادىء.و"الجلاد" فى رواية " البصقة" كائن بشرى يعـانى ويتعـذب ويعيش همومه وإشكالاته من خلال علاقته بـالمعتلقين، وبالرؤسـاء، وبالوظيفة فهو، وهو الجلاء(يجلد)من قبل الظروف المحيطة به، وفى

١ - البدء والأحراش : صـ٦١

٢ - السابق : صـ٩٧

ذلك ما يناسب المضمون الذى تتبناه الرواية.

د- *تقنية إيجاز الإيجاز:*

السمة الأساسية التى تميز الرواية القصيرة عن الرواية الطويلة هى الإيجاز، والإيجاز نراه على مستوى اللغة، ورسم المكان، والزمان ومساحة الحدث، وفى تقديم الشخصية. فالشخصية التى لا تهتم الرواية بفرديتها، لأن الواقع لم يعد يهتم بهذه الفردية كثيراً، تقدم تقديماً موجزاً، لكنه شامل ، تقديماً خال من الوصف الجسمى، لكنه مكون هيئة جسدية تفكر، وتشعر.

نرى هذا الإيجاز فى تقديم شخصية "خلف أحمد" فى رواية "طرح البحر" يقول الراوى: "يعرف الناس فى ناحيتنا، رجلاً مشهوراً بين الجميع، بأنه أغنى رجال الناحية،ورث ثروة كبيرة، ولما كانت النقود تجلب النقود، فإن الثروة التى آلت إليه، زادت أكثر من مرة، أصبح ما يمنكه لا تحده حدود، عزبة كبيرة ، عندما يتحدث أحد عنها، فلا بد وأن يمتد الحديث إليه، ولا تذكر إلا مقرونة باسمه .. إنه فى الخامسة والأربعين، زوجته فى الأربعين، منذ عشرين عاماً وهما زوجان كل ظروف حياتهما كانت تؤهلهما لإنجاب ألف طفل. غير أن السنين توالت"(١)

إن النص السابق يقدم لنا كياناً جسدياً ونفسياً لـ "خلف أحمد" رغم خلوه من الصفات الجسمية والنفسية. فمن النص ندرك ثراءه ، وعمره، وعقمه، ونستنتج أن من هو فى مثل ظروفه سينفق من ماله الكثير بحثاً عن الولد الذى سيرث الاسم والمال، وإن فشل ستقتله الوحدة كلما تقدم به العمر، وهذا ما اثبتته الرواية.

ونفس الإيجاز نراه فى تقديم شخصية "أبو الفتوح الشرقاوى" فى رواية "قضية أبو الفتوح الشرقاوى" يقول الراوى: " ها هو أبو الفتوح الشرقاوى. بائع الخضروات والفواكه فى القرية يهرول نحوهما ..فى

١- طرح البحر صـ١٠

يده خيزرانته العتيقة، ساحباً حماره المعــروف .. شــمل ذو الخمســة والعشرين ربيعاً المكان بنظراته المتفحصة" (١)

إن شخصية " أبو الفتوح" وضحتها الكلمات القليلة السابقة ، فهو شاب فى الخامسة والعشرين، يعمل بائعاً للخضر والفواكه، وبينت لازمة من لزماته " خيزرانته، وحماره" .

وإن كان" القعيد ، والكيلانى" قد أوجزا فى تقديم شخصياتهم، فــــإن "البساطى" فى روايته " بيوت وراء الأشجار" " وعبد الفتاح رزق" فــى روايته "إسكندرية ٤٧" وسلوى بكر" فى روايتها " مقام عطية " إمعانــاً فى الإيجاز قدموا شخصياتهم على مراحل، فنرى عــدة صــفات لكــل شخصية ، لكنها متناثرة بــين سـطور الروايــة ، المســافات بينهــا متباعــــدة بشكل يجعل الإمساك بصــفة واحــدة عمليــة فــى غايــة الصعوبة، تحتاج إلى قراءة يقظة.

وإن كان الروائيون السابقون قد قدموا شخصياتهم فإن " إبراهيم عبــد المجيد"، و "محمود حنفى"، و " فؤاد قنديل" لم يقــدموا الشخصــيات ، وتركوا للمتلقى تخيل أبعادها دون تدخل ، وأرجع ذلــك إلــى اعتمــاد أعمالهم على ضمير المتكلم ، الذى يقيد حركة السرد.

إن الإيجاز فى تقديم الشخصية ، إيجاز فى عدد الكلمات فقط ، لكنــه استطراد فى الدلالات القادرة عقلية المتلقى على استنباطها، فــ "خلــف أحمد" الذى قدمه القعيد " على أنــه، ثــرى ، عقــيم، فــى الخامســة والأربعين، يقطن إحدى قرى محافظة البحيرة ، التى يغلف مدنها الطابع الريفى، يستطيع المتلقى بسهولة أن يكمل لنفسه ما يحتاجه من صفات تساعده على استكمال الصورة.

فملبس " خلف أحمد " لا يمكن الاختلاف حول شــكله، فهــو الــزى الريفىالمعروف، لكنه يتميز بوضوح سيمــــاء الغنى، وهو على نقيض

١- قضية أبو الفتوح الشرقاوى: صـ٨

زى "أبوالفتوح" الريفى بائع الخضروات فى إحدى قرى الدلتا.
وإن كان الاختلاف حول الزى محسوماً، فإن الاختلاف حول الملامح الجسدية أمر أكيد، لعدم اهتمام الروائيين بها، وأرى أن ذلك ميزة فى الرواية القصيرة ، فهو خادم للقصر من ناحية، ووسيلة لإشراك المتلقى فى العمل، وفى ذلك إثراء للعمل، لكنه إثراء غير مباشر.

شخصية البطل

لقد تغير مفهوم البطولة فى فنون الحكى عبر العصور، فبعد أن كان البطل شخصية أسطورية ، تحارب الآلهة، والشياطين ، وتتصدى لقوى الطبيعة، وتصنع المعجزات والخوارق ، أصبح شخصاً عادياً، يأكل ويشرب، ويمشى بين الناس، ويحب ويكره ويعانى ، وبعد احتلال البرجوازية المقاعد الأمامية فى المجتمعات، وإجبارها كل القوى على الاندثار، أو العمل فى الظلام، لم تعد البطولة فردية، بل تجاوزت الفرد إلى عدة أفراد " وأخذ الكاتب يصور مجموعة من الأشخاص لها معاناتها وأشواقها، وقضاياها التى تناضل من أجلها دون التركيز على شخص بعينه، بحيث يمثل الجميع فى النهاية طبقة اجتماعية لها فكرها العام ، واتجاهها المميز" (١) لذا سأستبدل المصطلح "بطل" بمصطلح "الشخصية الرئيسة" ، لأنه الأكثر مناسبة عند التعرض للشخصية فى الروايات القصيرة، التى تتميز بالتأزم على مستوى الذات، وتعانى من قهر وهزيمة.
فنرى :
فخلف أحمد ←——— مسلوب الإرادة.
بكر ←——— القهر يمتص ماء الحياة من عروقه.
الضابط مجدى ←——— شاعر بالنقص.

١- بناء الرواية : صـ١١٩

أبو الفتـــــوح ←———— مهزوم ، مظلوم.
عبد الرحمـــن ←———— يعانى من مرارة الفقد، وآلام الخيانة.
أبو مجدى ←———— عاجز أمام السقف.
سعدية ←———— تعانى مآس التهجير، والهزائم المستمرة.
مسعد ←———— يعانى من خيانة سعدية له.

إن الشخصيات الرئيسة فى الرواية القصيرة ليست ذات دور بطولى ، وليست عديمة الفائدة فى الوقت ذاته.

شخصية الراوى

إن المهتم بفنون الحكى المكتوبة ، يلاحظ ظهور الراوى فيهـا علــى مسرح الأحداث تارة ، واختفاءه تارة أخرى ، ويلاحظه يحاور المتلقى مرة، فيخلق معه علاقة وثيقة، ويبعد عنه مرة حتـى لا يكـاد يشـعر بوجوده.

وقد لاقى ظهور الراوى على مسرح الأحداث رفضاً شديداً من النقاد " فقد ثار النقاد بقيادة هنرى جيمس على هذا النوع من الراوى وعلـى الرواية التى يظهر فيها.. وطالب جيمس باختفاء المؤلف من الرواية ، مؤمناً بأن القصة يجب أن تحكى ذاتها، وذلك عـن طريـق مسـرحية الحدث أو عرضه وليس عن طريق السرد والتلخيص"(١)
لكن ثورته ومطلبه لم يحققا ما كان يرجوه ، فمازال الراوى يظهر على مسرح الأحداث، وما زال الروائيون يميلون إلى الروايات التى رفضها "هنرى جيمس" .

ويقوم الراوى فى الرواية بعدة وظائف، فهو المكلف بسرد الأحـداث، والمشاهد، والمسئول عن التنظيم الداخلى للرواية، من حيـث تحقيـق التآلف والتناسق بين الأحداث، وتقديم الشخصيات، والمكان، وتحديد

١- د. أنجيل بطرس سمعان: دراسات فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧ صـ٩٧

أبعادهما وعلاقتهما " كمـــــا أن له وظيفة انتباهية Phatique، وهى وظيفة يقوم بها السارد، تتمثل فى اختبار وجود الاتصال بينــه وبــين المرسل إليه، وتبرز فى المقاطع التى يتواجد فيها القارىء على نطـــاق النص حين يخاطبه السارد بصفة مباشـــرة، ولـــه وظيفـــة استشـــهادية testimoniale، وتظهر هذه الوظيفة مثلاً حين يثبت السارد فى خطابه المصدر الذى استمد منه معلوماته، أو درجة دقة ذكرياته، وله وظيفـــة أيديولوجية وتعليقية، ويعنى بها النشاط التفسيرى للراوى، وهذا الخطاب التفسيرى أو التأويلى يبلغ ذروته فى الروايات المعتمدة علـــى التحيـــل النفسسى، وله وظيفـــة إفهاميـــة conative، وتأثيريـــة impyessive وتتمثل فى إدماج القارىء فى عالم الحكاية ومحاولة إقناعه، وتبرز هذه الوظيفة خاصة فى الأدب الملتـــزم، أو الروايـــات العاطفية،ووظيفـــة انطباعية أو تعبيرية Expressive ويعنى بها تبـــوء الســـارد المكانـــة المركزية فى النص، وتعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وتتجلى هذه الوظيفة مثلاً فى السير الذاتية Autobiographie أو الشعر الغزلى"(١)

وإن كان النقاد لم يختلفوا على وجود الراوى، ولا علـــى وظيفتـــه، فإنهم اختلفوا حول مسميات تصنيفاته حسب علاقته بالمسرود، فهو مرة " راصد مشارك فى الأحداث – عاكس للأحـــدث"، ومـــرة "صـــاحب الامتياز– المحدود"، ومرة " العارف بكل شـــىء المقـــتحم للقصـــة – العارف بكل شىء والمحايد– شاهد العيان – أنا الشخصية الرئيســـة" ، ومرة "السارد المشارك – السارد الراصد– السارد المشارك الرصـــد" ، وهى خلافات تقول عنها الدكتورة أنجيل بطرس : " تسميات وصفية لا تخلو من التحذلق فى بعض الحالات"(٢)

١- سمير المرزوقـــى: مـــدخل الـــى نظريـــة القصـــة، دار الشـــئون الثقافيـــة، بغداد١٩٨٦ ،صــ١٠٥، ١٠٦

٢- دراسات فى الرواية العربية : صـ١٠٧

وأستطيع من خلال ما اختلف فيه أن أحدد الراوى فى الرواية القصيرة بأنه.

أ- الرواى المشارك فى الأحداث "أنا"

ب- الراوى المشاهد للأحداث " هو "

ح- الرواى المشارك المشاهد.

أولا- الراوى المشارك فى الأحداث "أنا".

هو الراوى الذى تصلنا الأحداث والمشاهد والصور من خلاله، لأنه جزء منها، يعتمد اعتماداً كلياً على ضمير المتكلم" أنا" وهو ضمير له قدرة مدهشة " على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً، إذ كثيراً ما يستحيل السارد نفسه ــــــ فى هذه الحال ، إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزية" (١) ، كما أنه يلغى الإحساس بوجود مؤلف، فتقترب الشخصية من نفس المتلقى، الذى يظن أن كل ما يحدث منها ولها حقيقة وليس منطقاً كاذباً، ويذيب الحواجز الزمنية بين السارد والسرد، وإن كانت إذابة كاذبة.

ويظهر هذا الراوى فى روايات " بيت الياسمين – السقف – بندق – طرح البحر" وترتبط به بعض اللزمات السردية التى لا يمكن ردها إلى المصادفة البحتة، مثل سيطرة الصيغ المستقبلية على السرد، واختفاء صيغ الماضى .

لكن هل توجد علاقة بين حضور الراوى باسمه وبين فاعلية المشاركة ؟ وهو سؤال أرى طرحه ضرورياً فى هذا المقام. ففاعلية المشاركة لا علاقة لها بحضور الراوى باسمه إلى مسرح الأحداث، لأنها ترتبط بالقدرة على الفعل ، التى تحكمها عوامل نفسية ، وأيديولوجية لا علاقة لها بالاسم، فقد يظهر الراوى باسمه الذى ينتج علاقة تبادلية بين الراوى وجموع الأشخاص، ولا يكون ذا قدرة فاعلة.

١ـفى نظرية الرواية : صـ ١٨٤

فشخصية مثل "عبد الرحمن السيسى" فى "البدء والأحـــراش" وردت باسمها ست مرات فقط ، ووردت شخصية ،مثل " هنية " قرابة الثلاثين مرة ، ولكن الراوى " عبد الرحمن" هو الذى قاد دفة الحدث ، ومثلـــه " خلف أحمد" فى" طرح البحر" الذى تعد مرات حضوره على أصـــابع اليد قياساً إلى شخصية " رحمة" .

وأرى أن ندرة حضور الراوى باسمه – الراوى المشارك – سمه من سمات الراوى فى الرواية القصيرة، خاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار، أن العلاقة التبادلية بين الراوى وجموع الأشخاص المولدة من ذكر اسمه ستكون دافعاً إلى علاقات سردية لا يتحملها بناء الرواية القصيرة.

ثانيا – الراوى المشاهد الأحداث " هو "

هو الراوى الغائب ، المشاهد للأحداث التى يرويها عن الآخرين ، دون أن يشارك فيها، ويستخدم ضمير الغائب " هو" ؛لأنه " وسيلة صـــالحة لأن يتوارى ورآها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار ، وأيـــديولوجيات ، وتعليمات ، وتوجيهات وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخاً ، ولا مباشراً إلا إذا كان محروماً مبتدئاً.. ويفصل زمن الحكاية عن زمن الحكى من الوجهة الظاهرة على الأقل ؛ وذلك حيث أن " الهو " فى اللغة العربيـــة يرتبط بالفعل السردى العربى " كان" ويحمى السارد من إثم الكذب" (١)

ويظهر هذا الراوى فى روايات " بيوت وراء الأشجار" ، "قضية أبـــو الفتوح الشرقاوى" ،"البصقة " ، وترتبط به بعض اللزمات السردية مثل الصيغ الماضية، التى تنفى تدخل الراوى فى سياق الأحداث ، وتجعـــل التفاعل داخل النص طبيعياً.

وهو راو قادر على خلق جو من الإيهام بالواقع عن طريق عـــرض تفاصيل يظن المتلقى أنها لا تخرج إلا من أعماق الشخصية لهامشيتها.

وإن كان دور الراوى المشاهد " هو " قد جعل بعض النقاد ينظرون

١- فى نظرية الرواية : صـ ١٥١ – ١٧٨ "بتصرف"

إليه على أنه "سيد الضمائر الثلاثة ، وأكثرها تداولاً..وهو الذى يجعل من السرد رواية ومن الرواية سردا ومن السرد حكاية منسوجة من خيوط لغوية ، ومحبوكة طوراً ، ومهلهلة طوراً أخر " (١) فإنى أرى للراوى المشارك " أنا " دوراً يفوق دور الراوى " هو " ؛ لأنه يسمح باستخدام وسائل تكنيكية تثرى النص الروائى وتخرج به من الحيز الضيق إلى الفضاء الرحب ، مثل " المونولوج ، ومناجاة النفس، وهى وسائل تجعل النص طويلا من الداخل.

ثالثاً – الراوى المشاهد المشارك :

هو الراوى الذى يسرد عن الغير والذات فى آن واحد ، فيسرد المواقف والمشاهد، والأحداث التى تمر بشخصيات الرواية، ويتحدث عن نفسه، ويجعل الشخصيات تروى عن نفسها، فيتجاوز الماضى والحاضر فى آن واحد ، مما يمنح القارىء شعوراً بحيوية الحدث.
ويظهر هذا الراوى فى روايتى " إسكندرية ٤٧" ، و "مقام عطية "، فالراوى يقول فى "إسكندرية ٤٧" :

"ابتعدت عزيزة خطوتين عن المرآة، ويدها ممسكتان بفستان "جوزال" تقيسه فوق جسمها .. أنا أطول منها وجسمى ممتلىء أكثر..ولكنها أجمل منى..بيضاء وشعرها أصفر مثل أمها ودمها ثقيل ..أما أنا.. ياه.. الفستان بدون أكمام – لا يهم– فستانى الكستور يغطيه .. يجب أن أغلق الباب أولا .. أغلقه من الداخل وبالمفتاح.. والآن أنا حرة أفعل كل ما أريده.. أروح وأجئ وأغنى أرقص ... لحظات طويلة وهى تدور حول نفسها فى حجرة "جوزال (٢)

فى الفقرة السابقة نرى الراوى قد أفسح المجال لصوت بديل، هو صوت "عزيزة" بداية من (أنا أطول منها) ، ثم عاد إلى وظيفته بداية من (لحظات طويلة) وهى تقنية تمنح الحدث حيوية، فالمونولوج المضفر مع السرد بضمير الغائب قوى حضور"عزيزة" داخل النص،

١– السابق: صـ١٨١

٢– إسكندرية ٤٧ : صـ ٢٨

حقيقة هو حضور في الوعي ، لكنـــه أثرى النص، لأن ســامعيه هــم "عزيزة" والمتلقى الأكثر تأثرا بوجودها وعدم وجودها.وإن كـــــان "الأنا" "والهو" فى" إسكندرية ٤٧" مضفرين، فإنهما فى "مقــام عطيــة" منفصلان، فالرواية تبدأ بفصل معنون بـ" أم حوريس" الــراوى فيــه" مشارك"، تلاه فصل معنون بـــ " أكاذيب الصـــباح"، وختمــت بفصـــل معنون بـــ " إلى من يهمه الأمر" الراوى فيهما" مشاهد"، لكن القـــارىء من خلال السرد يدرك أن الراوى فى الفصول الثلاثة واحد، هو "عـــزة يوسف" لأن صوت " الأنا طاغ على صوت " الهو" شعورياً، ويدرك أن كل ما تغير هو موقعه الذى ينظر من خلاله للإحداث.

أما بقية الفصول،وهى عشرة فصول، فلكل فصل راو،هم على الترتيب "الابن– الشيخ سعد– الجارة– الابنة– العاشـــق– أم حســـين– زوجـــة صاحب العمارة– الطالب الجامعي– الأثرى على فهيم"، باستثناء الفصل المعنون بـــ"عواد الصامت"، الذى ورد فيه ثلاثة رواه، أحدهما الراوى الأصلى"عزة يوسف"، وراويان مشار أليهما بحروف " م.ع – س.ف".

وأرى تعدد الرواة فى نص، ينقله من الوحدة إلى الكثرة، فالتعدد يجعل داخل النص نصوصاً وليدة، تمكننا من القول أنه" نص" ولـــود" أنجـــب الكثير من الخطابات، وكل دفقة من دفقاته كانت بمثابة مخاض لـــولادة خطاب إضافى،على معنى أن النص أخذ ملامـــح" الأبـــوة" وحقوقهـــا الشرعية، وأصبحت مجموعة الخطابات بمثابة الأبناء التى تنتمى إليـــه، ولا تنتمى إليه على صعيد واحد، تنتمى إليه بهذه الأبوة الشرعية بكـــل هوامشها فى السيطرة والتحكم،ولا تنتمى إليه، لأنهـــا أعطـــت لنفســـها استقلالية" (١). كما أن التعدد محطم" للتفكير الإستاتيكى والرؤية الموحدة التى تنطلق من المؤلف إلى بطله وإلى أحداثه ليظفر المؤلـــف بوجهـــة نظره الكلية التى خطط لها سلفا(٢)

١– بلاغة السرد : صـــ٢٧٣

٢– د. محمد نجيب التلاوى: وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية فى مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠١صـــ٨٢

إن التعدد يبعد المؤلف عن أصوات شخصياته، الأمر الــذى يســمح بمساحة من الحرية ، لأن الراوى لا يعتبر بطلا " إنما هو وجهة نظــر تجاه نفسه وواقعه ، فهو جزء من كل ينتمى إليه، يتفاعل معــه ، ثــم يتحاور معه" (١)

سمات الشخصية فى الرواية القصيرة

أ- الانعزال :

الانعزال بأشكاله المختلفة أهم ما يميز الشخصية، رئيسة وثانوية، فــى الرواية القصيرة ، وهو شعور اختلفت أسبابه من شخصية إلى أخــرى واختلفت نتائجه.

*** بندق : انعزال الحياة / حياة الانعزال.**

يعانى الأب فى رواية " بندق" من عزلة ، جذورها متغلغلة فى الزمن ، غرستها أمه فى نفسه منذ نعومة أظافره ، بنهيها الدائم له : " امش على الرصيف ، وما تلعبش مع الأولاد الرذلين ، أطيعها ،وأنا أتســاءل ألا يوجد غير الأولاد الرذلين ، وطبعى يستجيب لتحذيرها" (٢)

وقد أثمر غرسها فوضع فى قالب " انعزالى " وعوامل من أقرانه معاملة تتنافى مع سنه، ورغباته فى الاندماج واللهو وتفجير الطاقــات " فــى المدرسة أيد الأولاد بوسائلهم الخاصة مقولة أمى فسروا هدوئى الظاهر تفسيرات تتفق مع ما تعودوا ولقنوا فى البيت والشارع صار اسمى حين ينادونى مسبوقا بلقب الشيخ " (٣)

وأمعن الآخرون فى عزله – عامــدين وغيــر عامــدين – دون أن يشعر، حتى أنه لم يدرك انعزاله إلا بعد فوات الأوان . يقول : " مؤخراً ومن قاع مأزق البساطة الذى ابتلعنى ، عرفت أن بعــــض الآدميين

١- السابق : صـــ ٨٢

٢- بندق : صـــ٩

٣- السابق : صـــ٩

يغتربون فى العالم منذ لحظة نزولهم إليه ، وأن هذا الاغتراب مفروض لا حلية لهم فيه " (١)

ونمت ظروف الوطن المتهرىء الذى" أضحى متاهة ضياع ومستنقع غربة" (٢) الانعزال داخله ، حتى أصبح غريباً فى مدينته العتيقة ، وغريباً فى بيته، وانعكس ذلك على المحيطين به، فأحبت ابنته الانعزال " فعاشت منطوية فى الصمت معظم أوقاتها"(٣) مع أن كل الظروف كانت تناديها للتمتع بالحياة مع الآخرين وتنفرها من التقوقع داخل سجن العزلة.

لقد برأ " محمود حنفى " شخصيته، وجعل انعزالها نتيجة حتمية لإيمانها بمجموعة من المبادىء الراسخة فى نفسها- " لم أناور، ولم أهاتر لم أتوسل ولم أتسول ، حافظت على زهدى ومنعتى بالرغم من حاجتى " (٤)-، لكننى أرى فى ذلك دعوة إلى السلبية والخمول ، تتنافى مع الدعوات القرآنية الصريحة إلى الكد ﴿ فإذا فرغت فانصب﴾(الشرح٧)، وفهم خاطىء للقيم الدافعة إلى الإصلاح ، المنفرة من التقوقع داخل شرنقة الذات.

وأرى الاقتناع برأى الكاتب مهلكاً للشخصية التى رسمها محبة للاندماج " إننى افتقدهم ، أود أن أكون معهم ، فأنا أعشق الحياة أكثر منهم ، ولا أكابر برغم أنى مرتاح ببعدى عنهم، العزلة أضجرتنى، والصمت يكاد يجفف رأسى" (٥)

١- السابق : صـ١٢
٢- السابق : صـ ٧
٣- السابق : صـ ٢٠
٤- السابق : صـ٤٦
٥- السابق: صـ٤٨

ب- شخصية مأزومة :

لا تتحرك على صفحات الرواية القصيرة شخصية لا تعاني ، فالشخصيات كلها مأزومة من مرارة الهزيمة التي تعددت أشكالها وأسبابها، فهي تأخذ عند " خلف أحمد" شكل سلب الإرادة، وعند "عبد الرحمن السيسي " تأخذ شكل الفقد الذي استفحل في نفسه حتى أصبح غريزة أفقدته حتى الانتقام لشرفه، وعند " أبي مجدي" تأخذ شكل العجز، وعند " بكر" تأخذ شكل الفقر المدقع الذي أجبره على البقاء أسفل درجات السلم الاجتماعي، وتأخذ عند " الضابط مجدي " شكل الاضطرار لبيع النفس في مجتمع انغلق بابه على فئة تتحكم في الرقاب، ولا تسمح لكائن من كان بالاقتراب منها، إلا إذا كان ذا قدرات خاصة تخدم وجودها ، وقادرا على التنازل مبتسماً ، وتأخذ عند " شجرة" شكل الفشل في الاستقرار، وعند " مسعد " ألم الخيانة، وعند " سعدية " مرارة التهجير ، وعند" عزة يوسف " السلطوية .

هذه المعاناة ليست فرضاً على كل شخصية رئيسة، لكنها قدر كتب على كل الشخصيات ، حتى الثانوية منها " فإبراهيم" في " إسكندرية ٤٧" يعاني من ضياع أمله في الزواج بفتاه يونانية ، من أسرة ثرية تصعد به إلى عالم الثراء.

وأصدقاء "شجرة" " ماجد ، وعبد السلام ، وحسنين" يعانون ، الأول كاره للعيش في مجتمع متهرىء ، والثاني " مثل عشرات الشبان الذين يقفون شاردين على محطات الأتوبيسات لا يعبأون بالشمس فوق رؤوسهم ولا يدركون أنهم لو تحركوا قليلاً سيقفون تحت المظلة" (١)، والثالث يعاني من الفقر والجهل والمرض ، ويهرب منها إلى الدراسة ليشغل لبه حتى لا يجد " وقتا يفكر فيه في نفسه" (٢) تفكيراً يزيد الجبهات التي يكافح عليها. يقول الراوي عنه: إنه الوحيد تقريباً في هذا

---

١ -بيت لياسمين : صـ٧

٢ - السابق صـ٥٣

البلد الذى يكافح على ثلاث جبهات الفقر والجهل والمرض "(١) ومثلهم كل الشخصيات الثانوية فى الرواية القصيرة، إنهـا شخصـيات تذكرنا بـ"سيداس" الذى حكمت عليه الآلهة بأن يتحول كل ما يلمسه إلى ذهب، فتحولت حياة المسكين إلى جحيم ، فلم يستطع الأكل ، ولم يستطع الشرب ولم ولم ولم ، وتذكرنابـ " سيزيف " الذى حكمت عليه الآلهـة بأن يرفع صخرة أعلى قمة جبل ، وكلما أوشك على بلوغ القمـة،هوت إلى أسفل، فيعود ويرفعها من جديد ليكون الشقاء الأبدي مصيره.

حـ- السلبية:

١- أبو الفتوح الشرقاوى/ سلبية الإكراه.

أبو الفتوح شخصية أجبرها وضعها الاجتماعى داخل القريـة علـى الرضا بالإذلال ، كى يستطيع العيش وسط مجتمع الحياة فيه لكـل ذى سلطة، فارتضاه من زوج أبيه ، ومن العمدة ، وشـيخ البلـد، وشـيخ الخفراء ، حتى أصبح عادة ، حاول التعايش معها، لكنها كانت المعايشة السلبية التى أنضبت نهر المواجهة داخله، وأفقدته الرغبـة حتـى فـى المطالبة بحقه، لقدأصبحت عادة متأصلة، كلما أكره ظهرت على سطح النفس. فبعُد تعذيبه بشدة لدرجة أنه " لم يعد يسـتطيع التعـرف علـى الجهات الأربع الأصلية، كما عجزعن معرفة بعض الأشخاص الـذين سبقت له معرفتهم" (٢) اعترف مستسلماً بأنه قاتل عنايات البجيـرى" ، وأنـــه " تقاضى مقابل ذلك مائة جنية عداً ونقداً" (٣)

إن هذه السلبية لم تكن حكراً على "أبو الفتوح الشـرقاوى" ، فقـد عانى منها "عبد الرحمن السيسى" فى " البدء والأحراش " والجـلادان فى " البصقة" ، والأثرى "على فهيم" فى " مقام عطية" ، و"خلف أحمـد" فى " طرح البحر".

١- السابق : صـ٥٣
٢- قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ١٧
٣- السابق صـ٣٥

لكنها سلبية ليست متأصلة فى النفوس ؛ فهىنبت ظروف اجتماعيـــة وسياسية منى بها المجتمع المصرى .

د - الرفـــض

الشخصية فى الرواية القصيرة رافضة على طول الخط ، حتى الســلبى منها ،له مواقفه الرافضة التى تدل على أن السلبية غير راســخة فـــى نفوس الشخصيات وأنها نبت ظروف اجتماعية وسياسية .

فنرى"خلف أحمد" السلبى، رافضاً بشدة فشـــله وعجـــزه الجنســـى ، وساعياً سعياً دؤوبا خلف الحل الذى تتحطم على صخرته سفينة فشله ، و" أبو مجدى" فى رواية" السقف" يصول ويجول من أجل إيجـــاد حـــل لمشكلة السقف الذى تئن من تحته جدران المنزل،و "شجرة محمد على" يرفض وضعه، ويسعى إلى اهتبال الفرص المشروعة وغير المشروعة من أجل تحصيل المال، الذى رآه الحل السحرى لحل مشاكله، و" سناء الحوارنى" ترفض الاستسلام للضابط " مجدى" رغم آلام التعذيب التـــى دغدغت كبرياءها.

** بكر / ثورية الرفض*

شخصية " بكر" فى " إسكندرية ٤٧" من الشخصيات الرافضة التى يأخذ رفضها شكل الثورة على الإنجليز ،و حمدى عارف، والفساد الملكى فى مصر، ويدفعه رفضه الثورى إلى الانضمام لجماعة سرية، تعمل فـــى الخفاء من أجل تحرير الوطن ، ومحاربة الفساد، وفى الجماعة يرفض نظام العمل القائم على التعقل والتريث. يقول :

- أنا بصراحة مش مستريح للطريقة المعقدة اللى بنشتغل بيهـــا.. أنـــا صحيح استفدت كتير .. واتطورت، وقريت.. وفهمت .. لكن مش قادر أقنع نفس بطريقة العمل دى.. من واحد لواحـــد ، وكـــلام .. كـــلام .. قاطعة حسين فى انزعاج

- أنا مش فاهم قصدك إيه؟

وقال بكر فى اندفاع :

- قصدى إن عملنا يكون واضح أكثر.. يكون مباشر - يخـرج لكـل الناس.. هو إحنا عايزين إيه .. مش عايزين الإنجليز يطلعوا من مصر كلها، مش عايزين نقضى على استبداد الملك وأعوانه .. طيب ليه مـا نكونش واضحين ، قال حسين فى هدوء :

- يعنى عايزنا كلنا ندخل السجن .

- وإيه يعنى. (١)

إن هذا النص الذى آثرت الاستشهاد به- رغم طوله - يؤكد انـدفاع "بكر" وعدم تريثه، وهى صفات تبدو ملائمـة لشخصـية الثـورى إذا حكمها شىء من العقلانية .

* الأثرى على فهيم / عقلانية الرفض

من الشخصيات الرافضة - أيضا - الأثرى "على فهيم" فى روايـة " مقام عطية" لكن رفضه يتميز بالعقلانية. فعندما رفض فكرة التنقيـب عن كشف أثرى هام فى منطقة "مقام عطية" ، سوف تفـوق أهميتـه " أهمية الأهرامات الثلاثة مجتمعة" (٢) ؛ فهو الدليل القاطع على ما حققته الحضارة المصرية من تقدم لا نظير له، نراه يعرض أسـباب رفضـه مفندة فى عدة **نقاط هى:**

١- الكشف سيكون كارثة طالما التشوه الغريب مـا زال يعمـل فـى ملامحنا .

٢- يحتاج لجهود وطاقات مادية وبشرية غير تقليدية .

٣- سوف يجعل الحديث عن مقدرات هذا البلد يزداد على نحو لا يمكن تخيله .

إن طريقة رفض " على فهيم" تجعل منـه شخصـية ذات ميـزات خاصة، شخصية قيادية ، تستطيع التحكم فـى دفـة التغييـر بحكمـة وعقلانية.

١- إسكندرية ٤٧ : صـ٤٧ ، ٤٨

٢ - مقام عطية: صـ٥٩

**عبد الرحمن السيسى / رفض العاجز.*

إن أهم ما يميز رفض "عبد الرحمن السيسى" أنه رفض محرك لمشاعر المتلقى، مذرف للدمع ، فنراه فى مرحلة الطفولة يسأل أمه عن الجنيهات المعدودة التى تحصل عليها كل شهر من إحدى الجمعيات الخيرية، إعانة للأسرة .

يقول:

– لماذا نتناول الجنيهات من مكان لم يعمل به أبى..؟

– قالت في لطف:

– لا تدس أنفك فيما لا يعنيك.

لم أعد أدس أنفى طالما نأخذ الجنهيات القليلة لإيقاف زحف الجوع داخلنا " (١) إن رائحة الرفض تفوح من هذا الحوار المقتضب، لكنه رفض العاجز غير القادر على التغيير.

ونرى رفض (العاجز) فى حوار مع الحمروش.

– الأقدام كثيرة عند عتبة شقتكم .

استفسرتها فهتفت فى حنق.

– سوف أكمم فم هذا القذر" (٢)

يرفض " عبد الرحمن "، تلميحات " الحمروش"، الطاعنة فى شرف أمه، لكنه يفشل فى إعلان رفضه صراحة فى وجه سابه ، مكتفياً بتسويف تكميم فمه.

إن هذا الرفض يشعرنا بمعاناة "عبدالرحمن السيسى" ويشعرنا بضعفه ، وقلة حيلته، ويحرك فينا مشاعر كراهية الظروف التى قلبت زورقه دون أن تعلمه كيف يمتطى الزورق مقلوبا.

هـ . النموذجية :

تتميز الشخصية فى الرواية القصيرة –بجوار ما سبق – بالنموذجية

١-البدء والأحراش :صـ٦٢

٢- السابق : صـ ٦٨

والشخصية النموذجية هى التى تتميز بجمعها لخصائص طبقة بأكملها، نرى فيها تقاليد ، وعادات ، وفكـر ، ومعانـاة ، وآمـال طبقـة مـا بأكملها،وهى – مع ذلك – ليست انعكاساً للواقع الحياتى العادى ، فهـى ظاهريا ليست طيبة ولا شريرة ، وليست ثورية، ولا مستسلمة ، وليست متطرفة دينياً ولا متدينة، هى شخصية نعرفهـا ولا نعرفهـا فـى ذات الوقت " فالنموذج يتميز بخاصية أساسية هى التطرف" (١) ، بمعنى أن الشخصية النموذجية " ليست نموذجاً تقليدياً، وليست صورة فوتوغرافية، فهى تتجاوز الواقع المألوف بنتوءاتها البارزة وقدرتها علـى اسـتيعاب الصفات المشتركة" (٢) ، وهى شخصية تقوم بما لا يسـتطيع غيرهـا القيام به.

ونرى هذه النموذجية فى شخصية " شجرة محمد على" ، الشخصـية الرئيسة فى رواية "بيت الياسمين" ، فهو نمـوذج للإنسـان المصـرى العادى ، المكافح على عدة جبهات، فـى الحقبـة السـاداتية والحقبـة المعاشة، شخصية تسوعب السمات البـارزة للطبقـة المتوسـطة فـى المجتمع المصرى ، بآمالها وأحلامها وآلامها. فهـو نمـوذج للشـاب الضائع الباحث عن الاستقرار لكن عراقيل الحياة الواقفة له بالمرصاد ، توصد أمامه كل أبواب الأمل.

يقول عن منزله وحاله بعد استيلائه على نقود العمـال فـى المـرة الأولى :" أول ما واجهنى من البيت الأرضية غير المبلطـة ، والتـى غطاها أبى منذ سبع سنوات بطبقة عشوائية من الأسمنت ، خلعت ثيابى وعلقتها على الشماعة التى فوقها كل ملابسى.ارتديت البيجامة ووجدت فى أحد جيوبها قطعة فضية بخمسة قروش، لا أدرى مـتىوضعتها

١- د .صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الادبى، الهيئـة العامـة للكتـاب ١٩٨٧،صـ١٦٢

٢- بناء الرواية :صـ١٨٤ ،١٨٥

ولماذا ؟ تمددت فوق السرير، لابد أن أمي تغدت وحدها، ولم تنتظرني فهي نائمة. أشعلت سيجارة وحاولت أن انفث دخانها بهدوء وقوة وتركيز ليصل إلى السقف الخشبي فلم يصل . رأيت أمي تقف متعبة على باب الحجرة تتأملني كأنها لا تصدق أني دخلت البيت وحدي: قلت لنفسي لو يزور الرئيس الإسكندرية في عيد الأم .

- مالك يا شجرة:
- لا شيء فقط أفكر في الزواج" (١)

إن فقر " شجرة محمد على " المحطم للآمال والأحلام هو نفس الفقر الذي خيم ومازال يخيم على أبناء الطبقة الكادحة.

كما أنها- شخصية شجرة - نموذج للطيبة التي تصل إلى حد السذاجة، يقول بعد تعاقده مع " المقدس" يحيى، وعبدة الفكهاني" على بيع منزله القديم ، وشراء شقة جديدة:

" معي حقاً عقد إيجار شقة ، لكن يمكن أن لا يعدو كونه ورقة غير قابلة للتنفيذ لأي سبب، بينما ضمن المقدس يحيى بيتاً ، وفاز الفكهاني بالألف، لم أستطع التراجع، حين تكون طيباً مثلي لن تتراجع "(٢)

ونموذج للمستغل من قبل الآخرين ، فمع أن عقده مع "عبد الفكهاني" ملزم بتسليمه شقة ، نرى الفكهاني يستغله أبشع استغلال:

" لا تؤخذني أحتاج مائتي جنيه أخرى، لم يكن مضى أسبوع على تسلمه المائتي جنيه الأولى "(٣)

ونموذج للإنسان المحروم الباحث عن ملجأ يشبع فيه رغبات نفسه الفسيولوجية ، والعاطفية والمادية، المناضل من أجل تحقيق جزء من أحلامه مستخدماً كل الأسلحة ، حتى القذر منها، المرفوض من الآخرين

١- بيت الياسمين : صـ١٦ ، ١٧
٢-السابق :صـ٢٤
٣-السابق:صـ٣٠

لعدم اعترافه بوجهات نظرهم ، لا شيء سوى لإدراكه أنهم لا يعـانون مثله من أجل البقاء.

ولا أكون مبالغا إن قلت كثيرين هم من يرون أنفسهم " شجرة محمد علي" بآلامه وأحلامه المتواضعة ، وشطحاته من أجل تحقيق ذاته .
ومثل شجرة" ، " عبد الـرحمن السيسـى" ، و" ألاب" فـى روايـة "بنـدق"،و" عطية" فى رواية "مقام عطية" ،" وأبو الفتوح الشرقاوى" .

۞۞۞۞۞

الطفــــل رمزاً

مرحلة الطفولة مخزن استراتيجي يستمد منه الأديب – أي أديـب – تجارب لا حصر لها ، تبقى خالدة ، براقة ، لا يطمس بريقهـا مـرور الأيام، ولا غبار الزمن.

والطفل رمزاً الذى سأتعرض له يكون بالضرورة فى عمل غير قائم على حياة الأطفال ، وإلا فقد عمق رمزيته ، وبهت بريقه الفنى ، وهذا لا يقلل من أهمية الطفولة رمزاً للبراءة ، والبداية ، والمستقبل ، ولا من قدرتها على أن تكون رمزاً لأعمال كاملة.

فنرى الطفل المجهول فـى روايتـى " طـرح البحـر" و " البـدء والأحراش" رمزاً للحياة والمستقبل المشرق بعد ما فقد المجتمع– ممثلا فى خلف أحمد وعبد الرحمن السيسى– أية بارقة أمل فى الإشراق. فعبد الرحمن السيسى فى " البدء والأحراش" يتشبث بوليده، أمـان المستقبل بعد ما فقد كل شيء ، لكن الواقع المتهرئ يرفض ذلـك ، ويفـرض عليه الألم فى الماضى والحاضر والمستقبل.
يقول عندما سأله الضابط:

– لم يبقى* لى سوى وليدى .
قال الضابط :
– وليدك ما اسمه ؟
بحثت فى ذاكرتى عن اسمه .. لم أجده
قلت :
– لا أعرف
قال فى دهشة :
– ألا تعرف اسم وليدك ..
قلت :
لا أذكر
فى أوراقه راح يخط بقلمه .. قلت :
– هل تترك لى فرصة أتذكر فيها اسم وليدى..
قال:
– لك فرصة
وإلى الأن لم أتذكر " (١)

والطفل فى " طرح البحر" رمز الحياة التى حرم منها خلف ، رغم سعيه – الجاد – خلف الشفاء من عقمه.

فهو –كما يقول– :" أهم ما فى الحياة . الأطفال هم السبب الوحيد لمواصلة الحياة، كل الناس لا تطلب سوى، ذلك ، وعندما يقول أحدهم ، أنه يود أن ينجب من يرثه، أو يحمل اسمه ، أو يكون امتداد له ، فهو كاذب" (٢)

---

*وردت هكذا فى النص ،والصواب يبق

١- البدء والأحراش : صـ ١٣٨، ١٣٩

٢- طرح البحر :صـ٣٨

إن رمز الطفل فى النصين على المستويين السطحى والعميق مرتبط بالوطن وبقائه، ومستقبله، فالطفل فى النصين الفارس المنقذ إخوانه من جحيم واقع متهرىء.



الفصل الثالث

التكنيك الفنى

التكنيك هو الأسلوب أو الطريقة أو الحيلة الفنية التي يعتمد عليها الروائى في بناء روايته، لتصبح نصا، يمتع المتلقي،ويثير وجدانه، ويحرك فكره، وفي ذات الوقت "ليحقق بطريقة فعالة الغاية التي نصب نفسه للوصول إليها "(١)

والطريقة هذه ليست ابنة تنظير مسبق وضعه آخرون ؛ فالفن لا يخضع للقوالب الجاهزة، بل هي وليدة موضوع، كما أنها تختلف من كاتب لأخر، ويحكمها رصيد الكاتب المعلوماتي، وخبراته،واحتكاكاته،وطبيعة عمله، وتخصصه الدراسى، والطبقة التي ينتمي إليها، فهي أمور مسئولة عن الاختيار،اختيار الموضوع،والمادة وطريقة تشكيل المادة.

وطريقة تشكيل المادة هذه يسبقها دائما تحديد الزاوية التي سيطل منها الروائي علي مادته،فتحديد الزاوية أو الزوايا "هو الذى يحدد استخدام الوسائل الفنية التي تبدو وهي مجتمعة منظومة أسلوبية، وطريقة فنية لصياغة العمل القصصى كله، ومن ثم يمكن القول إنها نسيج القصة (٢)

والتكنيك الفني فى الرواية القصيرة له جوانب عديدة، وطرق متنوعة،بعضها مرتبط بالشكل العام الذى تصاغ فيه المادة الروائية،وبعضها بإيقاع الأحداث وبعضها بالزمان والمكان،وبعضها بمعالجة الأحداث ٠

أ- التكنيك المرتبط بالشكل العام

للشكل العام أشكال متعددة،هي السرد، والسيرة الذاتية، واليوميات،والمذكرات.ولا تعرف الرواية القصيرة منها سوى السرد، ولا يعيبها ذلك فى شىء، لأن الأشكال الأخرى تتناول مالا تتناوله الرواية القصيرة، فهى تهتم بالوصف الدقيق، وبكل ما هو ثانوى

١- عالم القصة :صـ١٥٧

٢- فن كتابة القصة: صـ ٢٨٢

دقيق، وترتفع بالفرعيات إلى مرتبة الأساسيات، وهو ما يتنـــافى مـــع طبيعة الرواية القصيرة، ووجهة نظر كاتبها.

۞۞۞۞۞

والسرد هو ما يصف فيه الروائى الأحداث، ويقـــدم الشخصـــيات، ويحدد الزمان والمكان، وقد يقوم الكاتب نفسه بدور السارد، وقد يختار إحدى الشخصيات لتقوم بهذا الدور، وقد يتعدد الساردون فيظهـــر فـــى الرواية أكثر من صوت.

والروايات موضوع البحث التى يقوم فيها الروائى بسرد الأحـــداث هى "قضية أبو الفتوح الشرقاوى – البصقة –بيوت وراء الأشجار".

والروايات موضوع البحث التى يتولى السرد فيها شخصية روائيـــة هى، " السقف – بيت الياسمين– بندق – طرح البحر – إسكندرية ٤٧"

والروايات التى يتعدد فيها الساردون، ويظهر فيهـــا أكثـــر مـــن صوت هى رواية " مقام عطية" التى ظهرت الأصوات فيهـــا بخطـــوط متقاطعة، قضت على تجانس الشخصيات، فنرى أستاذ الجامعة بجـــوار جارة أمية،الشيخ "سعد" بجوار الابنة الكيميائية، والعاشق بجوار زوجـــة صاحب العمارة، وهذا الاختلاف من أهم عوامل نجاح الرواية " فكلمـــا كانت الأصوات مختلفة فى توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية كلمـــا ساعد على إظهار مساحة الحرية ألتى يتحرك فيهـــا الصـــوت بوجهـــة نظره" (١)

ومثل هذه الرواية تحتاج إلى تذوق خـــاص يختلـــف عـــن تـــذوقنا للروايات التقليدية القائم جمالها على التحرك الإستاتيكى للتجانس.

وداخل السرد المتنوعة أشكاله نرى تقسيمات المادة تختلف من عمل إلى آخر فقد تقسم إلى فصول تأخذ أرقاماً حسابية "١، ٢، ٣،..." كما فى رواية " السقف " المقسمة إلى ثلاثـــة فصول، ورواية " بـــيوت وراء

١- وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية:صـ٨١

الأشجار" المقسمة إلى اثنى عشر فصلاً.

وقد يقسم الفصل الآخذ رقماً إلى أجزاء عن طريق علامات داخلية، كما فى "إسكندرية٤٧"،المقسمة إلى ثلاثة وعشرين فصلاً، بعضها مقسم إلى مقطعين، وبعضها مقسم إلى أربعة مقاطع، باستثناء الفصل الأخير، ورواية " بيت الياسمين" المقسمة إلى عشرة فصول، بعضها مقسم إلى خمسة مقاطع، وبعضها مقسم إلى سبعة مقاطع.

وبعض الروايات تستعيض عن التقسيم الحسابى بوضع عناوين داخلية، مثل رواية "قضية أبو الفتوح الشرقاوى" التى يأخذ كل فصل فيها عنواناً، هى على الترتيب "العاشقة – الجريمة – الاتهام- فضيحة على الملأ- الدليل الجديد- البحث عن مخرج قانونى- المفاجأة- لغز جديد – البراءة – الخاتمة"، ومثل رواية" البصقة" التى تبدأ بـ"محضر ضبط – مذكرة داخلية – المضبوطات – حب وحب- قصة قصيرة – الاستجواب – الاستجواب الثانى – الاغتراب- الغواصة – المساء الأخير"، ومثل رواية "طرح البحر" التى تبدأ بـ " طرح البحر – قراءة فى عينى رحمة – للنوم فى الظلال – الاحتضار فى ليل طويل – لهفة ما بعد الأوان – لم ننته بعد"، ومثل رواية " بندق " التى تبدأ بـ "افتتاحية من مقام النفى – مقام الشجن- مقام افتقاد البهجة – اللحن الأخير"

وتقسم بعض الروايات ما تحت العناوين إلى مقاطع عن طريق الأرقام كما فى "طرح البحر"، أو عن طريق علامات كما فى رواية " البصقة ".

وفى بعض الروايات يقسم المقطع المرقم بعلامات، كما فى " إسكندرية ٤٧"، وفى البعض الآخر يجتمع التقسيم الحسابى، والتقسيم بالعلامات، كما فى رواية "البدء والأحراش".

وبعض الروايات تهتم بما يعرف بالفضاء النصى وهو " الحيز الذى تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الـــورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، وأحرف الطباعة، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها" (١) من منطلق أن المعروض " لم يعد نصاً فقط بل هو إلى جانب النص فضاء صـــورى شكلى لا يخلو من دلالة" (٢)

وإن كان تصميم الغلاف مسألة عامة فى كافة الروايات– القصيرة منها والطويلة– فلا توجد رواية دون غلاف،يحكم وجوده مقدرته علـــى التعبير عن المحتوى، فإن بقية عناصر الفضـــاء النصـــى لا يحكمهـــا قانون،فنرى بعضها لافتا للنظر فى بعض الروايات، وبعضـــها لا أثـــر واضح له، فتغير أحرف الطباعة، والصور التعبيرية موجـــودان فـــى رواية "بيوت وراء الأشجار"، فنرى حجم الخط فى نهاية الفصل الأول وبداية الفصل الربع والسابع، والحادى عشر، مختلفا عن بقية حجم الخط فى الرواية.

كما احتوت على ست صور تعبيرية وردت فى الفصل الأول، والثالث والخامس، والسادس، و السابع.

وأرى عدم جدوى مثل هذه الوسائل فى الرواية القصيرة، فهى لـــم تخدم النص بتقديم جديد، ولم يتعد دورها الوسيلة المصاحبة.

ب– إيقاع الأحداث.

مصطلح الإيقاع Rhythm ينتمى أساساً إلى علم الموسيقى، ويرتبط بالشعر ارتباطاً وثيقاً؛ لارتباط تشكيلاته اللغوية والصوتية بنظام دقيق، قريب الصلة من النظم الرياضية المحكمة فهو يعتمد على تكرار نبرات متقاربة فى مساحة زمانية قصيرة وفق قوانين عروضية صارمة.

ولا يعنى ذلك عدم ارتباطه بالنثر، فلا يمكن نفى وجود علاقة ما

١- بنية النص السردى : صـــ ٥٥

٢-محمد الماكرى :الشكل والخطاب، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩١، صـــ٦

بين الإيقـــــاع والنثر الفنى، فالنثر يستخدم مادة بناء الشعر(اللغـــة) نفسها، والدافع إلى إبداعه هو الدافع الشعورى نفسه المحـــرك خلايــا الإبداع لإنتاج قصيدة شعرية.

۞۞۞۞۞

وأرى أن اللغة ما دامت نابعة من منطقة شعورية، فلابد أن تكــون مشحونة بالاضطرابات، والانفعالات، والشوق، واللهفة، وهى عناصــر مولدة للإيقاع الذى قد يبدو سريعاً أو بطيئاً، تبعاً لظروف الحدث ودرجة انفعال الشخصية،وقد يبدو راقصاً تحكمه اســتخدامات لغويـــة مولـــدة للنغمات،مثل الجمل القصيرة، واحتواء الدوال على حــروف متشــابهة تنتج علاقة صوتية خفية، أو ظاهرة، والتركيزعلى " هندسية" الضمائر، وهى نقاط ستناقشها الدراسة فى أثناء الحديث عن شعرية لغة السرد.

ويظهر الإيقاع سريعاً نتيجة لسرعة الحدث فى روايــــــــــــــة " إسكندرية٤٧" لعبد الفتاح رزق ، يقول الراوى: " ارتبكت أم صـــفية، ودرات عزيزة حول نفسها.. فكادت صفية تقع على الأرض، وسارعت أم صفية لتمسك بيدى ابنتها فى اللحظة التى اندفع فيها الزحام حــولهن من كل جانب، رجال ونساء وأطفال.. الكل مشغول بترديد الهتافــات.. الأفواه مفتوحة.. وقبضات الأيدى تلوح فى غضب" (١)

إن لحظة الاضطراب والفزع أجبرت الحدث على السرعة، وجــاءت اللغة ذات الطابع الدرامى السريع موازية لهذه السرعة، ومقياساً لها.

ويظهر الإيقاع سريعاً نتيجة لسرعة الحدث- أيضا - فـــى روايـــة "البصقة" لرفعت السعيد. يقول الراوى: " كما يحدث فـــى المسلســلات التليفزيونية، توقفت السيارة بسرعة مفاجئة، وقبل أن تتوقف تماماً كان هو يفتح الباب، ثلاثة أو أربعة سلالم قفزها صاعداً، عامل الأسانســير قفز هو أيضاً. فى مرآة الأسانسير بدأ يسوى شعره بيديه، عدل ربـــاط

١- إسكندرية ٤٧ : صـــ٨٩

العنق، لمح السلسلة الذهبية تطل فى خجل حقيقى من فتحة القميص، بعدها طرف إصبعه إلى الداخل" (١)

إن تعمد صنع هالة غير طبيعية حول الذات، لجذب انتباه الآخرين، ولدت سرعة المشهد السابق، الذى تفوق سرعته، سرعة مشهد أم صفية فى "إسكندرية ٤٧"، نتيجة الاعتماد على الجمل القصيرة، والتخلى عن أدوات الوصل.

والملاحظ ارتباط سرعة الإيقاع بصيغ لغوية خاصة، مثل الأفعال الماضية الظاهرة بكثرة فى الاقتباسين السابقين " ارتبكت – دارت – سارعت– توقفت – قفزها– أبعدها "، والإكثار من النكرات، مثل " رجال – نساء– أطفال – ثلاثة – أربعة"، وهى صيغ لا يعرفها الإيقاع البطيء الهادى. الذى يتميز بوفرة الصيغ المضارعة، والمعارف، والالتزام بوظائف أدوات الوصل.

ويأتى الإيقاع بطيئاً هادئاً فى حالات الوصف – وهى قليلة فى الرواية القصيرة – مثل وصف المكان، والطبيعة والنفس.

يقول" خلف أحمد" فى رواية " طرح البحر" للقعيد: " أعيش الآن فى نفس منزلى الذى أقيم فيه منذ زواجي. وهو يعد أفخر منزل فى الناحية، فيه كل ما يوحى بالقدم، الفراش قديم، التراب المتراكم بفعل مرور الأيام والليالى، الكراسى التى تكسرت أرجلها، وحال لون فرشها الأصلى، الجدران المغطاة بالسأم، الهواء الراكد فى الصالة. صورة كبيرة، صورة الزفاف. فتاة جميلة، بجوارها شاب نضر، الطرحة البيضاء، الملابس الطويلة، التى تذكر بأيام مضت ولن تعود. على الجدار المقابل، آية الكرسى فى إطار مذهب، وعلى الجدار الجانبى، صورة لى، منذ أيام الشباب الأولى. شعر غزير، شارب كثيف عيون تشع شباباً وحيوية. فى مواجهتها صورة لرحمة، مرسومة بالفحم، فتاة صغيرة تشع منها رائحة الطهر والبراءة. الرضا عن

١- البصقة: صـ١٨

الدنيا وعن حياتها، الاطمئنان إلى الماضى والحاضر والمستقبل. على اليمين حجرة الجلوس، فى صدرها دولاب قديم، انطفأ لمعان زجاجه، بداخله أطقم شاى ومثلجات وجاتوه، تقول رحمة إن هذه الأطقم اشتروها فى أعوام الرخاء قبل الحرب الكبيرة.(وأى أعوام مرت بدون حرب). تراهن على أنه لا يوجد مثل هذه الأطقم الآن. ولا حتى فى بلاد السند والهند. على الأكواب والأوانى والدوارق، رسوم كئيبة باردة، محلاة بالذهب، لسفن سافرت ولن تعود ولرجال ذهبوا إلى مدن العشق... الحجرة المواجهة، حجرة المائدة. فيها منضدة كبيرة، حولها كراس، يتوسطها كرسى كبير، يشبه كرسى العرش، فى حكايا ألف ليلة وليلة، فى الأركان دولاب للفضيات وثلاجة كبيرة. فى أخر الحجرة نافذة تطل على الفراغ اللانهائي للحقول البعيدة" (١)

إن الفقرة الطويلة التى آثرت الاستشهاد بها كاملة، يبدو إيقاع الحدث فيها بطيئاً هادئاً، مناسباً لعملية التدقيق فى مكونات المكان، والرحيل إلى الماضى الجميل.

ويظهر الإيقاع بطيئاً فى حالات المناجاة * كما فى رواية" إسكندرية ٤٧".يقول ابراهيم عن نفسه :

" يدك لا تعرف الآن إلا عجلة القيادة..

العجلة تأتمر بأمرك، وأنت تأتمر بأمر من يجلسون خلفك..

وبعد ذلك.. لعب الطاولة مع عثمان..

لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب..

كان أملك من يوم أن عملت سائقاً أن تتزوج من يونانية..هكذا

١ـ طرح البحر: صـ١١

* أتفق مع دكتور الحسينى فى كتابه تيار الوعى وأفضل مصطلح حديث النفس، بدلا من مصطلح مناجاة فى رواية إسكندرية٤٧، لتدخل الراوى فى هذه الأحاديث بشكل لافت للنظر، فكلها مسبوقة بـ" تاه ذهن – حدث نفسه"

استكانت المسألة فى رأسك.. يونانية وإلا فلا.. بيضاء شعرها أصفر لا تقضى وقتها كله فى المطبخ، وتعرف كيف تربى أولادك.. لا عمل إلا عند الخواجات فى أمل أن تقع ابنة خواجة فى غرامك.. وقد يتنازل أبوها عن سيارته عندما يشترى غيرها.. ولكنك سرت المشوار كله دون أن تقع يونانية فى غرامك... ودون أن يتنازل لك خواجة عن سيارته "(١)

إن هدوء الإيقاع ظاهر فى الفقرة السابقة، يشعرنا بمدى ضيق "إبراهيم" وما وصل إليه حاله. ولعبت النقاط الأفقية (..) دورها فى تأكيد هذا الضيق، فقطع المناجاة يبدو وكأنه توقف لتأمل حال الذات، أو للبكاء عليها.

ونرى الإيقاع هادئاً فى حالات استدعاء حدث ماض كما فى رواية "طرح البحر" يقول "خلف" عن سمارة أول فتاة عرفها كرجل : " اقف طويلا أمام سمارة، وأضحك منها ومن نفسى ومن الدنيا. سمارة فتاة ريانة العود، لينه، رائعة، تعمل فى أحد حقول العزبة، خلف شاب خجول. أدرك أن كل ما فى العزبة ملكى، سمارة. بين الشفتين ترف الكلمات كالطير الحبيس. السير وقت القيلولة بين الحقول، متعة خاصة لى، تحت شجرة عجوز، تقف سمارة، تشير لى بيدها. وقفت فى مكانى اليدان ممدودتان كالأمل واطل من العينين الناعستين والجسد المتفجر ، النظرة اللينة نداء حار"(٢)

إن استدعاء حدث سابق من مخزن الذاكرة يتطلب تأمله، وبهدوء ولا يولد هذا التأمل سوى بطء الإيقاع.

۞۞۞۞۞۞

١- إسكندرية ٤٧ :صـــ ١١

٢- طرح البحر :صـــ٤٣

لأن سرعة الحدث مرتبطة بالزمن، فقد اختلف النقاد حول طريقة قياس سرعة الإيقاع الروائى فى الزمن. فرأى البعض ضرورة عقد مقارنة بين زمن الحكاية والأحداث، وزمن القص الذى استغرقته فى النص، ورأى آخرون – يرفضون الاعتماد على عناصر من خارج النص – طريقة أخرى تعتمد على سرعة عملية القص ذاتها " وذلك بأن تؤخذ لحظة المشهد الحوارى الذى يرد أثناء السرد باعتبارها نموذجاً لتطابق الزمنين، وحالة قصوى من تعادل القول مع الفعل، ثم يقاس على نمطها التباين بين هذه الأطراف كثافة ورهافة أو سرعة وبطء" (١)

وحددوا سلماً يقاس به الإيقاع، يتكون من خمس درجات هى، الحذف، الاختصار، المشهد، التباطؤ، التوقف.

وواضح من سلم الإيقاع أن الزمن يسرع فى حالتى الحذف والاختصار اللتين لا يشير فيهما الروائى إلى أحداث لا مفر من وقوعها بين الأحداث المذكورة، أو يختزل أحداثا كثيرة فى سطور قليلة.

كما يلاحظ أن سرعة الإيقاع تهدأ فى حالة التباطؤ المرتبطة بحالات التداعى، والمناجاة والوصف، وهذا الهدوء إذا وصل الى ذروته، توقف الزمن، ولا يتوقف إلا إذا تدخل الكاتب بتعليقاته.

وقد تبدو سرعة الزمن متوسطة، لا هو بالسريع، ولا هو "بالبطىء"عندما يتعادل الزمنان، زمن الحكاية، وزمن القول، كما يتجسد عبر النص ذاته، ولا طبقا للوقت الذى تستغرقه عملية الكتابة " (٢)

لكن ومع تعدد أشكال سرعة إيقاع الزمن، لا يمكن تحديد شكل ثابت للإيقاع فى كل الروايات القصيرة، فالإيقاع فى النص الواحد يسرع فى أجزاء، وتقل سرعته فى أجزاء، ولا مقياس لذلك، لأن مدار سرعته من داخل النص.

١-أساليب السرد فى الرواية العربية : صـ ٢٠

٢- السابق : صـ٢٠

وأرى هنا ضرورة الاستغناء عن قواعد القياس التى وضعها النقاد؛ فنتائجها غير دقيقة، حيث إنه من المستحيل أن نقول : سرعة إيقاع الحدث فى رواية تساوى (كذا فى الثانية الواحدة)،أو (كذا فى الدقيقة) ، والاعتماد على طريقة قراءة المتلقى للحدث، فالمتلقى إذا ما انفعل مع الحدث، ازدادت سرعة قراءته فى حالات سرعة الإيقاع، وهدأت فى حالات هدوئه،فلا يمكن قراءة قول "خلف" عن سمارة قراءة سريعة، ولا يمكن قراءة ما حدث "لأم صفية" قراءة هادئة.

جـ- التكنيك الفنى فى الزمان والمكان :

الزمن الروائى كائن مرن، قابل للتشكيل على النحو الذى يبغيه الروائى، فقد يسير سيراً طبيعياً، الماضى، ثم الحاضر، ثم المستقبل، وقد يبدأ من المستقبل ويرتد الروائى به إلى الماضى ليطل منه على الحاضر، وقد يبدأ من الحاضر، ثم يلهث إلى المستقبل، ثم الماضى، دون أية صعوبات أو عوائق تعوق عملية الكتابة.

ولمرونة الزمن، نرى فى الرواية المصرية القصيرة أكثر من تقنية زمانية، فبعض الأعمال يسير زمنها سيراً طبيعياً، وتتتابع الأحداث فيها تتابعاً سببياً منطقياً، الماضى فيها قبل الحاضر والمستقبل، مثل " إسكندرية ٤٧- البصقة - بندق - السقف- قضية أبو الفتوح الشرقاوى" ، وفى البعض الأخر تتداخل أجزاء الزمن، المستقبل قبل الحاضر، والماضى بعد المستقبل كما فى" بيوت وراء الأشجار - البدء والأحراش -بيت الياسمين - طرح البحر"، وقد يختفى أثره تماماً كما فى " مقام عطية"

فالزمن يسير فى رواية "قضية أبو الفتوح الشرقاوى" سيراً طبيعيــاً حتى النهاية، التى انحرف فيها مساره إلى الماضى، نتيجة لمناجاة أبــى الفتوح النفسية.

يأخذ الزمن شكل سلسلة لا يمكن نزع حلقة من حلقاتها، وإلا اختل النظم السائر من بداية الرواية إلى لحظة الإفراج عن أبى الفتوح-سيرا طبيعيا.وهو نفس الشكل الزمانى الذى نراه فى رواية "السقف" وعلــى نقيض ذلك،الزمن فى "بيوت وراء الأشجار" التى تبدأ أحداثها من منطقة الذروة، ثم ترتد إلى الماضى، ثم تعود إلى الحاضر فى حركة زمانيــة دائرية، تطول المساحة الزمانية فيها بين كل حلقة بشكل ملحوظ.فكــل جزء فى الرواية لا يؤدى إلى الجزء الذى يجب أن يليــه،لكن حرفيــة الكاتب قضت على الشعور بتنافر الأجزاء،واتساع الهوة بينها.

تبدأ الرواية ببحث "مسعد "عن ثأره من "عامر" ابن صديقه "بركــات" الذى رآه ظلا معتما يهرب من داره بعد لقاء مع زوجه "سعدية" وقبــل النهاية نرى "مسعداً" أمام محل بركات " ينادى : عامر يا بركات عامر" ويسقط ميتاً على الأرض.

ويظهر فى الرواية جليا الانتقال من الحاضر إلى الماضى، والتمادى فى ذكر الأحداث الماضية؛ فالماضى فى الرواية يحتل مســاحة تفــوق مساحة الحاضر الذى لم يتعد اتجاه مسعد إلى محل بركات.

ولعل الإصرار على أن تكون الركيزتان الزمانيتان فى الرواية همــا الحاضر والماضى راجع إلى أن الحاضر نقطة الذروة التى انطلق منها السرد، والماضى هو الأمان الذى يلجأ إليه الراوى للكشف – بعيداً عن العيون – عن علل وأسباب حادثة تمس رجولته، ولتصــوير المجتمــع المتهرىء.

٭٭٭٭٭

إن كان اتجاه الزمن فى " بيوت وراء الأشجار" سهل التحديد، فــإن اتجاهه فى " البدء والأحراش " صعب المنال. فالزمن يتقافز فيهــا –

خاصة فى الجزء الأول " البدء" – قفزات سريعة متقاربة، يختفى معها المؤشر الزمنى المنظم للأحداث " تصاعدياً – تنازلياً – دائرياً "

ففى المقطوعة الواحدة – بعضها مكون من خمسة أسطر – نرى فيها الماضى والحاضر والمستقبل، نرى " عبد الرحمن السيسى" طفلاً وصبياً، وشاباً فى حيز سردى (مقطوعة) واحد.

وأرى هذا التداخل مناسباً تماماً لذات الراوى المضطربة المتموجة، فبدونه تفقد الرواية عنصراً جمالياً ناتجاً عن التجانس بين الشكل ووعى الراوى. فمجرد التفكير فى محاولة إعادة ترتيب الزمن ترتيباً طبيعياً، إعلان عن نهاية فنية النص،والترابط بين شكله ومضمونه.

وإن كان الزمن بدا تقليدياً، ودائرياً، ومتداخلاً، فإنه فى رواية "مقام عطية " يبدو باهتا، بسبب طبيعته الواحدة،وامتداده الواحد،فالمنطقة الزمانية التى دارت فيها أحداث الأصوات الراوية واحدة، لم يستطع صوت تكسير قيودها للتحليق فى آفاق زمانية رحبة. فالكل يتحدث عن حياة " عطية" صاحبة المقام، دون انحرافات زمانية للحديث عما هو مرتبط بها.

لكن ذلك لا يعنى التقليل من شأن التقنية الزمانية فى الرواية، فالتقنية الزمانية وليدة موضوع، ونظام بنائى يصممه الروائى فى ذهنه قبل كتابته. كما أن حسنها وقبحها مرتبطان بتحقيق النص الروائى للغاية المنشودة منه، أو فشله فى ذلك، وبعلاقة نظمها الدقيق بجماليات النص، من حيث ارتباطها بالحالة النفسية للمتكلم والمروى عنه، ومن حيث علاقتها بالمكان، ومن حيث قدرتها على تحريك الصراع.

ويرتبط المكان الروائى بالزمان، فكلما تغير الزمان، تغير معه المكان على المستوى الجغرافى، أو على مستوى المكونات، وإن لم يتغير وخالف ناموس المفروض، فلا بد أن يكون وراء ذلك ضرورة

فنية مرتبطة بالشخصية القاطنة فى المكان، فيكون إشارة إلى جمودها، أو مستواها الاجتماعى، أو بخلها وضعتها.

ففى الروايات التى يسير فيها الزمن سيراً طبيعياً " الماضى، ثم الحاضر، ثُم المستقبل" يسير المكان على نفس الوتيرة، فلا نرى مكاناً مستقبلياً فى زمن الحاضر، ولا مكاناً ما ضوياً فى زمن المستقبل.

- ***المونتاج الزمانى والمكانى:***

يقصد بالمونتاج الزمانى " أن يظل الشخص ثابتاً فى المكان على حين يتحرك وعيه فى الزمان " (١)، ويقصد بالمونتاج المكانى ثبات الزمن مع تغير العنصر المكانى " وهو ما يسمى بعين الكاميرا أو المشهد المضاعف "(٢)

ويظهر المونتاج الزمانى والمكانى فى رواية " بيوت وراء الأشجار" لمحمد البساطى فنرى " سعدية " ثابتة فى المكان " سطح منزلها" ويتحرك وعيها فى الزمن فتتذكر طفولتها، وبؤسها، وشبابها، وأنوثتها الصارخة، وخطوبتها لقواد، وتهجيرها وأهلها من منطقة القناة إلى إحدى قرى الدلتا.*

وهو جرى فى الزمن لم يؤثر على الزمن الداخلى للأحداث، ذلك الزمن الذى لم يتعد الساعة.

والمونتاج نفسه نراه مرتبطاً بشخصية " مسعد" فالمكان الذى يتحرك فيه طوال العمل محدود، مع أن السبح فى الزمن طويل، وظاهر بشكل لافت للنظر، يتنقل فيه بين الماضى والحاضر ويخرج من مكان ليدخل أخر.

١- تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة :صـ٨١

٢- السابق : صـ ٨١

* راجع الصفحات من ٦٤ الى ٧٨ رواية بيوت وراء الأشجار

ونرى حضور المونتاج المكانى والزمانى فى رواية " البصقة، وبيت الياسمين، و إسكندرية ٤٧"، لكنه حضـــور لا يصـــل لحضـــوره فى"بيوت وراء الأشجار"

وأرى أهمية المونتاج المكانى والزمانى فى الرواية القصيرة، لأنـــه يتيح للشخصية تحركاً أكثر من الداخل والخارج، داخل حيـــز (ســـرد) ضيق، لطبيعة الرواية القصيرة الميالة إلى التركيز والتكثيف.

د- التكنيك الفنى فى معالجة الأحداث:

الحدث هو الحكاية التى تقوم بها الشخصيات، فهو الفعل القصصى، والشخصيات هى الفاعل الذى يقوم به فى حدود زمانية ومكانية محددة، وهو يبدأ من لحظة معينة فى حياة إنسان، تظل تنمو وتتطور حتى تصل إلى نهاية أرادها الكاتب وتخيرها واعياً، فهو" شىء هلامـــى إلـــى أن تشكله الشخصية بحسب حركتها نحـــو مســـار محـــدد يهـــدف إليـــه الكاتب"(١)

والحدث فى الحكاية القصصية له طابع خاص،فهو ليس مجموعة من المواقف والمشاهد المتجاورة دون روابط سببية، لكنه مجموعـــة مـــن الأحداث مرتبة ترتيباً سبـــبياً، مشكلة بناءً هرمياً مترابطـــاً، لا يمكـــن الاستغناء عن جزء من أجزائه، أو تغيـــير موقعه فى النسق التعبيـــرى وإلا انهدم البناء، ولا يمكن لأى جزء من أجزاء هذا البنـــاء الانفـــراد بتأدية وظيفة مستقلة، فهو يستمد حياته من تفاعله مع الأجزاء الأخرى

وليس الخضوع لمنطق السببية أساس الحدث الجيد، فلكى يســـتكمل وحدته ويصبح كاملا " يجب أن يجيب عن السؤال لم ؟، إلـــى جانـــب الأمثلة الثلاثة الأخرى كيف وأين ومتى وقع؟ والأجابة عن هذا السؤال تتطلب بحثا عن الدوافع التى أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التى وقـــع بها، ويتطلب بدوره التعرف على الأشخاص الذين قاموا بالحدث أو

---

١ د. طه وادى : دراسات نقد الرواية، دار المعارف ط٣، ١٩٩٤، صـ٣١

تأثروا به، فما من حدث إلا كان وراءه محدث، شخص أو أشخاص، يترتب عليه وقوع الحدث على نحو معين " (١)

وقد تعددت طرق عرض الحدث القصصى، خاصة بعد أن مالت الرواية إلى تصوير الوعى الإنسانى، الذى تطلب اختراع أنواع جديدة من التكنيك القصصى، فبجوار الطريقة التقليدية المقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة، وهى طريقة " التوالد والتتابع " التى ظهرت فيها العقدة واهية، واختفت الحبكة بمفهومها المعروف، عرفت طرق جديدة، مثل المونولوج المباشر، وغير المباشر، ومناجاة النفس، والاسترجاع بنوعيه، وهى تقنيات تجتمع فى العمل الواحد متجاورة، وغير متنافرة

فالمنولوج الداخلى " تكنيك " يدخل القارىء مباشرة إلى وعى الشخصية الروائية المقدمة، للوقوف على محتواها النفسى، وما يدور داخلها من صراعات وأفكار دون أن يشير الكاتب صراحة أو إيحاء إلى أنه يقدم وعى الشخصية ويفرغ محتواها النفسى وإنما يحدث ذلك تلقائيا ودون تدخل من الكاتب (٢)

وهو – المونولوج – يعالج الوعى" فى أى مستوى وليس من الضرورى أن يكون تعبيرا عن الفكرة الحميمية التى ترقد فى منطقة أقرب ما تكون لمنطقة اللاوعى.. بل إن ذلك نادرا ما يكون.. فهو يهتم بكل محتويات الوعى وعملياته وليس بواحد منها فحسب "(٣)
والمونولوج الداخلى نوعان، الأول مباشر، والثانى مونولوج غير مباشر، يختلفان فيما بينهما اختلافا ظاهرا.

١- القصة القصيرة،دراسة ومختارات: ٧٨،٧٩
٢-د.محمود الحسينى : تيار لوعى فى الرواية المعاصرة، الهيئةالعامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧،صـ٧٤
٣- روبرت هنرى :تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ت د. محمودالربيعى، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٧٣، صـ٤٦

فالمونولوج المباشر لا يتدخل فيه المؤلف، وتتحدث فيه الشخصية دون أن تهتم بوجود سامع داخل اللوحة القصصية، أو خارجها (المتلقى) فهو باختصار مونولوج " يقدم على نحو عشوائى تماما كما لو لم يكن هناك قارىء " (١)

أما المونولوج غير المباشر فهو " ذلك النمط من المونولوج الداخلى الذى يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو كانت تأتى من وعى شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارىء ليجد طريقه خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف"(٢)

والفرق بين المونولوجين كامن فى حضور المؤلف المستمر،فهو حاضر فى المونولوج غير المباشر، فى حين تختفى صورته فى المونولوج المباشر.

ولا تختلف " مناجاة النفس " عن المونولوج الداخلى كثيرا " فهى تقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارىء بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا " (٣)

وقد استخدم كتاب الروايةالقصيرة هذه الوسائل التكنيكية لصياغة حكاياتهم الروائية، فمع استخدام الكيلانى فى " قضية أبوالفتوح الشرقاوى "، وعبدالفتاح رزق فى " اسكندرية ٤٧"، ومحمود حنفى فى بندق "، و رفعت السعيد فى" البصقة " التكنيك التقليدى "التوالدىالتتابعى " فى عرض أحداثهم،واستخدام سعيد بكر فى "البدء والأحراش "، و سلوى بكر فى " مقام عطية "، وإبراهيم عبدالمجيد فى " بيت الياسمين"، ومحمد البساطى فى " بيوت وراء الأشجار"، و" القعيد فى " طرح البحر " تكنيكات غير تقليدية، نرى هذه الوسائل جلية،لا يعوقها شكل

١- السابق: صـ٤٧
٢- السابق: صـ ٥١
٣-السابق صـ ٥٦

عرض الحدث، ولاتقيدها طريقة العرض

فنرى في جل الروايات القصيرة المونولوج بشكليه، ومناجاة النفس، والفلاش باك.

نرى المونولوج المباشر في رواية " اسكندرية٤٧" على لسان" أم صفية" في أثناء بحثها عن ابنها بكر :

" يعني هوعمل إيه ؟.. طول عمره فيحاله.. لكن برضه أنا كنت حاسة.. قلبي كان ديما يقولي إن فيه حاجة.. بس إحنا مالنا يابني.. مالنا ومال الناس دول ؟ دول ما يقدرش عليهم إلاربنا..حنعمل إيه دلوقتي..بعد العمر ده كله رمونا زي الكلاب.. البنات كبروا ومحتارة أروح بيهم فين ؟.. وعند مين؟..ويا ريتني أطمن عليك" (١)

إن هذا المونولوج يجسد المعاناة النفسية، وعذاب القلق المسيطر على وعي الشخصية الممزق وجدانها الداخلي، كما أنه يفصل بين حالتين مرت بهما الشخصية.

ويأتي المونولوج غير المباشر مختلطا بالسرد دون فواصل في نفس الرواية، على لسان " أم صفية " أيضا.

" هذه الحديقة هي الدنيا كلها بالنسبة لأم صفية كل ركن فيها، بل كل شبر يبعث في قلبها ذكريات زهران.جاءت معه من بلدتها، وكانت هذه الحديقة أرضا جدباء تحيط بالقصر، ولم يمر وقت طويل حتى تحولت إلى خضرة متناسقة وشجيرات وزهور وورود.. ورغم ذلك يا زهران.. لا لم تكن تلقى إلا كل الإهانة.. حمدي بك وزوجته التركية يريدان أن أخدم في القصر.. ولكنك تأبى في إصرار أن تترك زوجتك حجرتها في الحديقة، لو طلبوا منك أن تحفر بئرا يدرك سابع قرار.. لحفرته وحدك دون أن تترك زوجتك في هذا القصر.. كم كنت أحبك يا زهران.. كأني جوهرة نادرة غالية لا تريد أن يراها أو يمسها أحد غيرك.. هؤلاء الناس يعتقدون أننا لا نعرف الحب.. كأن

١- إسكندرية ٤٧: ص ٨٥

لم تكن لنا ليال طويلة.. كأن لم يعانق نور الفجر عيوننا التى كانت زاهدة فى النوم.؟.
لماذا تركتنا يا زهران ؟(١)

إن هذا الجزء الذى اقتطعته من مونولوج طويل يسجل حالة من حالات التذكر والاسترجاع، ويستحضر شخصية "زهران" فى وعى "أم صفية" وهو حضور هازم للموت، جعل الخطاب السردى حديثا شخصيا يدور فى أعماق "أم صفية" لا يسمعه أحد سواها، وجماعة القراء.

وقد تأتى الرواية كلها على شكل مونولوج مباشر طويل، كما فى "البدء والأحراش". فالكاتب لا يقدم لنا الأحداث بتتابعها الزمنى الحقيقى، بل يقدمها لنا كما هى فى وعى الشخصية الرئيسة – عبد الرحمن السيسى – حيث لا زمان، ولا مكان محددين فزمن المؤلف ليس الزمن الديناميكى، بل هو تلك الحالة الشعورية التى تعبر عن طبيعة "عبد الرحمن السيسى" الداخلية.
فنرى "عبد الرحمن السيسى" طفلا وشابا ورجلا فى اللحظة الواحدة، ونراه مسكينا ووحشا، وثائرا فى ذات اللحظة.
والتكنيك هنا معادل موضوعى لحالة "عبد الرحمن السيسى" الداخلية، فبعثرة الأحداث يقابلها اضطراب داخلى ورغبة جامحة فىعدم السكون.

ونرى فى الرواية القصيرة "مناجاة النفس"، يقول الراوى فى "بندق "بعد حيرة عن متى وكيف سيموت القط "بندق": "دق جرس الباب وفتحت، ودخل أبى. سأل عن الطعام،فأخبرته أمى أنه جهز، سأل عن الأرز فتململت وقالت فطير وبطاطس وبطة محمرة ألا يكفى ؟ غضب واستدار خارجا وقال إنه ذاهب لصلاة العصر بالمسجد ريثما

١-السابق ص١٢-١٣

يتم إعداد وإنضاج الأرز وفلفلته.ذهب وبعد نصف ساعة رجع، ولكنه لم يسأل عن الأرز ولا عن غيره، وقال لي الذين كانوا يحملونه :
أبوك الله يرحمه رجل طيب ومبروك.. سجدأول سجدة ولم نـره يقـم منها"(١)*

إن مناجاة الراوى بوح داخلى، أخرج فيه ما بداخله أمام المتلقى، وقد اتخذت شكل نقلة مباشرة مباغتة، لخلق حالة من عدم التـوازن لـدى المتلقى، تشبه حالة الراوى،ولإمداده بمعلومات تحدد موقفه منه.

وأرى تفضيل " المناجاة " على المونولوج هنا راجـع إلـى اهتمـام الرواية برصد جزئيات الواقـع مـع التركيـز علـى المتناقضـات، والمفارقات، وهذا الاهتمام يتطلب من المؤلف أن يكون أكثر ارتباطـا بالزمن الآتى،الذى لايتيح فرصة التنقل بين داخل وخـارج الشخصـية وبالتالى يختفى المونولوج مفسحا الطريق" للمناجاة "

ونرى فى الرواية القصيرة بالإضافة إلى ما سبق الاسترجاع Flash backe وهو حينا يكون استرجاعا خارجيا، يعود إلى مـا قبـل بدايـة الرواية يملأ به الكاتب فراغات زمانية تساعد على فهم الحدث، وحينـا يكون استرجاعا داخليا يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قـد تـأخر تقديمه فى النص، وهو أكثر ارتباطا بترتيب الأحـداث داخـل الـنص الروائى.

ونرى الاسترجاع الخارجى جليا فى رواية " طرح البحر " فبعد فشـل "خلف أحمد " ليلة زواجه ؛وفشل كل محاولات رتق الذات المنهارة،

١-بندق : صـ، ٦٤

* "لم نره يقم " وردت هكذا فى النص والصواب لم نره يقوم

عسى أن يكون ذلك علاجا، يسترجع حديثا مع الأب من زمن بعيد يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية.
يقول :

"كان أبى يقول لى :

الرجولة كنز يا خلف

يعنى إيه كنز

شوف يا سيدى

كان يتكلم كثيرا عن الرجولة والرجال، والرجولة مرتبطة فى ذهنه بالذكورة، والغزارة الجنسية...يحسب فى ذهنه كل الأمور، العائلة التى يجب أن أناسبها، وصفات الزوجة، طعام كل ليلة فى الأسابيع الأولى، الدروس التى سأسمعها منه، عن التعامل مع النساء، والوصفات الخاصة، كنت أذوب خجلا من حديثه (١)

ونرى الاسترجاع الداخلى فى رواية" بندق " فالراوى يرتد إلى الماضى لكنه الماضى البعيد العائد إلى ما قبل بداية الرواية.

يقول الراوى : " حملت قهوتى بين يدى، ومشيت حتى جلست إلى أوراقى البيض الخاوية،ومن الشارع صعدت إلى أصوات الباعة الجائلين وهم ينادون على بضاعتهم، مشتبكة مع حديث جارتين عبر النوافذ عن آخر الأحوال. وأخبار البنات والأولاد. لا الورق سوف تجرى فوقه الكلمات ولا أحد يخبرنى متى وكيف سيموت بندق لا شيء يبقى سوى الهذيان.. دق الباب وفتحت، ودخل أبى وسأل عن الطعام فأخبرته أمى أنه جهز سأل عن الأرز فتململت وقالت فطير وبطاطس وبطة محمرة ألا يكفى ؟غضب واستدار خارجا وقال إنه ذاهب لصلاة العصر بالمسجد ريثما يتم إنضاج الأرز وفلفلته.ذهب وبعد نصف ساعة رجع، ولكنه لم يسأل عن الأرز ولا عن غيره، وقال لى الذين

١- طرح البحر: ٤٤، ٤٥

كانوا يحملونه :أبوك الله يرحمه رجل طيب ومبروك.. سجد أول سجدة ولم نره يقم منها.. فجأة فى جلستى أمام أوراقى الخاوية ســمعت أنــين بندق (١)

فى الفقرة السابقة – الطويلة– نرى الارتداد إلى ماض بعيد قبل بداية الرواية من " دق الباب " حتى " ولم نره يقم منها " ملأ الكاتب به فراغا زمانيا، واستغله وسيلة لفهم الحدث

۞۞۞۞۞

إن كانت الرواية القصيرة قد اعتمدت علــى المونولــوج بنوعيــه، ومناجاة النفس، والاسترجاع، وسائل لعرض الحدث، ولم تعتمد علــى الحلم، وتيار الوعى، فذلك لأنهما يناسبان البناء الروائى الطويل، حيــث يتطلب الأول مساحة وصفية طويلة تتعارض مع مبدأ القصر، ويحتــاج الثانى إلى الاستدعاء المتدفق لفترة طويلة مليئة بالأحداث المتحركة من القاع إلى السطح لتنعكس على الذات الحاضرة.

١- بندق: صــ ٦٤

الفصل الرابع

اللغـــــــــــــــــــــــــة

اللغة هى القالب الذى يصب فيه الأديب أفكاره، ويعرض رؤيته مجسدة فى صورة شبه مادية محسوسة، كى يستطيع المتلقى تلمسها وإدراكها. فبها تنطق الشخصيات، وترسم ملامح البيئة، ويتحدد الزمان، ويتعرف القارىء على ما يريده الكاتب من عمله. وبدونها تظل الفكرة حائرة فى نفس الكاتب لا تجد وسيلة تساعدها على الخروج. فالأدب – كما يقال– فن يتوسل باللغة.

ولغة الأديب هى لغة مجتمعه الذى يعيش فيه " فهو يستخدم الألفاظ أى الوحدات الصوتية البشرية ورموزها المكتوبة، وهى الوحدات التى يستخدمها الإنسان فى أغراض أخرى أهمها التواصل والتفاهم والتعبير المباشر عن أحاسيسه حتى وإن لم يؤد هذا إلى التواصل والتفاهم" (١) ولكن بعد شىء من التهذيب، تكتسب به علاقات جديدة، وتتخلى عن بعض الاستخدامات الشاذة التى لا تصلح فى لغة الأدب. فلا يمكن لكاتب أن يجعل اللغة التى يستخدمها فى تعاملاته اليومية مع أفراد مجتمعه لقضاء حوائجه، لغة لعمل أدبى، لأنها فى الغالب الأعم تتكون من جمل مبتسرة، أو من أجزاء من جمل، تتوالى بعضها إثر بعض حسب انفعالات المتكلم، ودون روابط تربط بينها، أو فواصل تفصل بين أجزائها، أو تقنية نحوية تحكمها، كما هو الحال فى اللغة الأدبية المكتوبة، كما أنها لا تهتم بغيرمرسل ومستقبل يتحدثان متقابلين فى الغالب الأعم، وقد يتنازل أحدهما عن لفظة من جملة أو عن جملة كاملة مكتفيا بلفظة واحدة، أو يقدم مفعولا، أو يؤخر فاعلا معتمداً على حركة من يده، أو على انفعال يرسم على وجهه يجعل الجملة المختلة سليمة بالنسبة للمستقبل، وهذا على خلاف اللغة الأدبية المكتوبة التى تضع فى اعتبارها وجود سامع للمرسل والمستقبل، تتحقق به الفائدة من العمل

١- فنون الأدب : صـ٣١

الأدبي، لا يمكن التغاضي عن الاعتراف بوجوده داخل العمل، ولا عن أحقيته فى ممارسة نشاطه اللغوى، مثل بقية شخوص العمل.

فاللغة الأدبية المكتوبة على هذا، هى اللغة السليمة نحوياً، الموظفة فى العمل الأدبى توظيفاً يرى وجود سامع خارج العمـــل، غيـــر المرســـل والمستقبل، اللغة التى تعمل العين والأذن من أجلها، فتوضع الكلمـــات على الورق بعد أن تسمع بالمعنى، والإيقـــاع، والتنـــاغم، وبإشـــعاعها العاطفى، اللغة التى تحرك مفرداتها كل حواسنا الفريدة الخلاقة، فهى "ليست مجرد كلمات، ولكن بنى مركبـــة،وعبارات مؤلفة،ونســـق مـــن الكلمات التى تحتفظ بفاعليتها الخاصـــة" (١)،وهـــى لغـــة المســـرحية، والقصة، والرواية، والشعر، فلا توجد لغة خاصة لكل جنس أدبى من هذه الأجناس، كما أنها لغة الأعمال الكلاسيكية،والرومانسية، والواقعية، والسريالية، إلا أنها تتلون مع كل جنس بلون مناسب حسب مستلزماته، فلغة الشعر تتلون بلون يتناسب مع شطحات الشاعر الخيالية، وإبحـــاره الدائم خلف الخيال فى آفاق الكون، وعلى النقيض منهـــا لغـــة القـــص المحكمة بنظرية الكاتب المرتبطة بالواقع وما به من مشكلات ومعانـــاة تعج فيها شخصياته " فالأسلوب العام لدى أى كاتب هـــو مـــزيج مـــن التجريد والتجسيد طبقاً لقدرات الكاتب وطبيعـــة الموضـــوع، وطبيعـــة الاتجاه الأدبى الذى ينتمى إليه " (٢)



١- روجر ب هنيكلى: قـــراءة الروايـــة مـــدخل إلـــى تقنيـــات التفســـير، ت د. صلاح رزق،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩، صـــ٣٠٣

٢- عبد العزيز موافى: ملفات الحداثة، مطبوعات الهيئة العامة لقصـــور الثقافـــة، ٢٠٠٠، صـــ١٨٨

إن جودة اللغة الأدبية ورداءتها مسألة نسبية - " فلا يوجد هنــاك شكل مقنع للأسلوب الجيد، ولا مرشد ناجح للكتابة الجيدة"(١) - لا علاقة لها بنظام بديعى محكم، ولا بنظام بلاغي واضح الملامح. ففى الوقت الذى نظــر فيه البعض للغة القص على أنها تجسيد حى لانعدام الترابط فى الحياة، وآثروا ما يسمى " بالمانشتات الصحفية" الثائرة على القواعــد النحويــة والصرفية، والمفتقدة لبعض العناصر الأساسية، مثل الأفعال والفواعل، متخذين من قـــــول جبران:" لكم لغتكم ولى لغتى، لكم من اللغـــة مـــا شئتم ولى منها ما يوافق أفكارى وعواطفى، لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولى منها ما تومىء إليه الألفاظ، ولا تلمسه،و يصبو إليه الترتيـــب ولا يبلغه" (٢) قدوة ومنهاجاً دون تعمق فى فهم ما كان يصبو إليه جبـــران، رفض آخرون ذلك، وتعاملوا مع اللغة و" كأنهم فى معمل.. مـــن أجـــل إعادة إبداع الكلمة كهدف فى حد ذاته،وليست بصفتها أداة أو وسيلة فقط للعمل الأدبى" (٣)

وأرى أن المسألة لا علاقة لها بتجســـيد الواقـــع، ولا بشـــكل اللغـــة الجمالى، فهى مرتبطة أشد الارتباط بمسألة اعتراضها لتدفق المادة التى يقدمها الكاتب أو عدم اعتراضها.



وقد تطورت اللغة القصصية مع تطور الشـــكل القصصـــى، ففـــى مرحلة الإرهاصات الأولى كان الاهتمام بالشكل قبل المضمون، فكانت اللغة وسيلة من وسائل الإمتاع وهدفاً لذاتها، فبدت مثقلة بالزخـــــارف

١- هالى بيرنت : كتابة القصة القصيرة، ترجمة أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، ١٩٩٦، صـــ٥٢

٢-جبران خليل جبران :بلاغة العرب فى القرن العشرين،مطبعة الرحمانية،القاهرة ١٩٢٤،صـــ٥١

٣- د.حامد أبو أحمد : مســيرة الروايــة فـــى مصـــر،الهيئة المصـــرية العامـــة للكتاب،٢٠٠٠،صـــ١١٠-١١١

والمحسنات البديعية، مفعمة بالحيل اللغوية المقيتة، ومع تطور الأعمال القصصية في مرحلة الريادة وما تلاها، تغير شكل اللغة فتخلت عن الكثير من الزخرفة اللفظية، وراح التغيير يزداد باقتراب القصة من الواقع المعاش الذى أجبر الكاتب على النزول باللغة من أبراجها العاجية لتعبر عن مشكلات الفرد بلغة سهلة المنال.

وليس هذا غريباً فلكل عصر " همومه ومشكلاته وقضاياه، والإنسان مطالب فى كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك، ومن خلال هذه المواجهة تترسب قيم العصر، وتتبلور مثله. واللغة – بوصفها ترجماناً لكل فعل، أو المقابل اللفظى لكل موقف – إنما تتكيف بحكم ما فى طبيعتها من طواعية ومرونة وفقاً لكل فعل، وكل موقف، فإذا هى تتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية كلما تجددت الفعال والمواقف، ومن ثم تظل اللغة دائماً أوضح وأقوى،وأدل ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضارى الذى تعيشه الأمة، وليس مبالغة أن يقال إذا أردت التعرف على الإطار الحضارى لشعب من الشعوب فى زمن من الأزمان فادرس لغته" (١)

ومع الحركات الأدبية التقدمية بعد الحرب العالمية الأولى، ظهرت ثورات نقدية، دارت حول نوعية اللغة المستخدمة فى السرد والحوار القصصيين هل هى الفصحى، أم العامية، بدأها عيسى عبيد،ومحمود تيمور، ولم تهدأ هذه الثورات إلا بعد الوصول إلى اللغة الوسطى التى هى فصحى سهلة قريبة من اللهجة العامية، لكن مراشقات النقاد لم تنته حول اللغة، ويبدو أنها لن تنتهى، فما زالت موجودة حتى الآن، لكن هذا المكان ليس مجال الإفاضة فيها ؛فليست غرضاً من أغراض الدراسة.

١- د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، المكتبةالأكاديمية، ط ٥، ١٩٩٤،ص ١٥٠،١٥١

وأرى أن المشكلة ليست مشكلة فصحى وعامية، ولكنها مشكلة مرونة اللغة أيا كانت، وهل ستستطيع إذا كانت فصحى التعبير عن مقتضى الحال؟ وهل ستستطيع نقل فكر الكاتب لقارئة ؟ وإن كانت عامية فهل ستنجح فيما سبق؟ هذه هى المشكلة الحقة، إذا نجح الكاتب فى التغلب عليها كانت لغته متسقة مع فكره، كما أرى محاولات التوفيق بين الفصحى والعامية بالجمع بينهما فى موقف واحد دون فائدة فنية محاولة غير مجدية لحل مشكلة اللغة،فهذا الجمع يصيب العمل الأدبى بالفوضى والاضطراب،ويشعرنا بنغمة " نشاز" تقطع انسيابية الإيقاع اللغوى المتناغم، فاللغة " انسجام وتناغم ونظام، واللغة الإبداعية نسيج بديع يبهر ويسحر، ولعل الأديب الكبير هو الذى يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، ولكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتى فى نسج لغته" (١).

وتنقسم اللغة الأدبية فى الأعمال القصصية إلى قسمين متكاملين، هما السرد والحوار اللذان يختلفان من حيث الكم فى القصة القصيرة والرواية، وإن كانا لا يختلفان من حيث الأهمية.

فالسرد Narration مصطلح يقصد به ذلك الأسلوب الذى ينوب فيه الراوى عن الأديب، وعن الشخصيات فى وصف المكان أو تصوير أركان الحدث،أو مكونات الشخصيات الداخلية والخارجية أو طبيعة الزمان الروائى أو القصصى، وهو يستمد مادته من خارج الشخصيات حيناً، ومن داخلها حيناً آخر معبراً عما يدور داخلها من صراعات فردية أو ضد الآخرين، وهو " ليس صنبوراً مفتوحاً يتدفق بلا انقطاع أو بسبب وبدون سبب. الوصف لا يصاغ لمجرد الوصف، ولا نمضى فيه على السجية، أو تمتعاً بلذة البيان، ولكن الوصف هو الخادم الأول للنص القصصى.. هو مثل الجرسون فى المقهى، أو الأم فى البيت..

١-بلاغة السرد : صـ١١٣

هو الذى يتحرك هنا وهناك يلبى كافة الرغبات التى يتوجه أصحابها نحو عمل واحد" (١)

ومن طبيعة السرد السير فى مسار أفقى تتحرك فيه الشخصيات والأحداث حركة أفقية فى الأحوال الطبيعية، لكنها قد تغير حركتها وتأخذ شكلاً رأسياً يتولد عنه تعقيد السرد وظهور ما يعرف بالسرد المركب حيث " يتحرك السرد فى مساره الأفقى المألوف، ثم يتوقف فجأة فى منطقة بعينها ليفسح المجال لسرد إضافى مؤقت حيث يعود بعدها السرد إلى مساره الأول.. وهذا النمط البنائى قد يهدد مسار السرد؛ لأنه يدفعه إلى المسار العشوائى،نتيجة لتداخل الأصوات،و بالتالى تداخل الشخوص،ثم تداخل الأحداث ذاتها،وهذا التداخل قد يهدد النصية – أحيانا – بالعطل المؤقت أو البتر الفورى" (٢)

ولحساسية السرد مركباً وعادياً، لابد أن يكون الكاتب " يقظ الحساسية وهو يقدمه" باللغة "؛ لأن الزمام اللغوى قد يفلت منه فيعبر عن نفسه وليس عن شخصياته" (٣)، وأن يكون محملاً بميراث سردى طويل، وبارعاً فى تحريك مكونات النص، واستغلال كل الطاقات لخدمة الفكرة.

أما الحوار Dialogue فهو الشكل الثانى من أشكال لغة القص، فهو اللغة التى يعبر بها عما بين الشخصيات من أحاديث" وهو فى الحقيقة الوسيلة الأساسية التى يتعرف بها القارىء على الشخصية، كما أنه من أكثر الطرق مناسبة لتزويد المشهد بالمساعدات الوصفية، والتحليلية والإخبارية التى يتطلبها، كما أنه يحقق التوازن بين ما

١– فؤاد قنديل : فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢ م، صـ٢٨٤

٢–بلاغة السرد : صـ١١٣

٣– د. طه وادى، لغة الفن القصص، مجلة القصة، عدد ٧٨،١٩٩٤ صـ٢٤،٢٥

يقال، وما يستنتج ضمناً، فهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارىء إلى الدراية والعلم، وإدراك ما يرمى إليه القاص، كما أنه وسيلة مباشرة لتحمل أكثر مما فى المضمون" (١)

والحوار الروائى كى نطلق عليه حواراً جيداً، ينبغى أن يكون المنطوق مناسباً للمنطق. فالشخصيات فى الأعمال القصصية هى نفسها التى نتعايش معها فى الحياة، أحيانا تبدو شريرة إلى أقصى غايات الشر، أحيانا تبدو خيرة إلى أقصى غايات الخير، وأحيانا متفاوتة فى التفكير، ومختلفة فى وجهات النظر، وفى أحيان متفقة، فيجب أن ينعكس ذلك على الحوار، فيتناسب منطوقها مع منطقها، هذا من ناحية، " ومن ناحية أخرى يجب أن يكتسب مفهوم الحوار درجة من الخصوبة التى يتجاوز بها دلالته السطحية عن قيام حوار ما بين شخصيتين، إذ إن هذا الشكل لا يحقق مستوياً فنياً كافياً لخلق لغة روائية ناضجة،على أساس أن لغة الرواية هى نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة " (٢)

وللغة فى الرواية القصيرة خصوصية تميزها عن لغة القصة القصيرة، والرواية الطويلة، فالرواية القصيرة حين تعبر عن معنى لا تستخدم طريقة الإفاضة والتكتيل والتجميع والاستطراد المعروفة فى الرواية الطويلة، بل تميل إلى العبارة المكثفة، المركزة، الموجزة، المفجرة للدلالات بإيحاءاتها، فهى لغة تشبع الوجدان والذهن، على عكس اللغة فى الرواية الطويلة التى تشبع الفضول الساذج أو شبه الساذج الذى يتسم به السواد الأعظم من متلقى الأدب، وهو "فضول كالنار يتطلب على الدوام وقوداً، ويجد حطبه فى التفاصيل التى تكشف الأستار، وتفضح الأسرار.. لا ينتهى نهم هذا الفضول، ولا يبقى

١- عالم القصة :صـ٢٩٧

٢- أساليب السرد فى الرواية العربية : صـ١٣٤

شيئاً مما يلتهمه أولا بأول " (١)

إنها لغة شعرية، ولكن ليست كالشعر، لغة علمية فى دقتها، ولكن ليست كلغة العلم، لغة عبارة عن نسج بديع يسحر ويبهر، ويحرك المشاعر، ويوقف العقل، وفى الوقت ذاته لغة زئبقية تحتاج إلى كاتب متمرس حتى يستطيع السيطرة عليها، كاتب وصل إلي مرحلة المهارة الفنية الحقة، وسيطرعلى أداته اللغوية، وأدرك أسرارها وفاعليتها، وملك زمامها، فيوجز ويطنب، ويقدم ويؤخر، يسرد ويجرى حواراً بكلمات دالة موحية مفجرة للدلالات، بعيدة عن الدونية اللغوية، والتوحش اللفظى، ويتلاعب بالكلمات فيخلق تراكيب تثير ذهن المتلقى، ويهذب عاميته فى سياقات تجعلها تبدو جديدة أمام القارىء.



مستويات لغة السرد ووظائفها

للغة السرد فى الرواية القصيرة مستوى واحد، هو السرد الفصيح، وذلك ليس عجيباً فإمكانات وقدرات اللغة الفصحى، تفوق إمكانات وقدرات اللهجة العامية، واللغة الوسطى التى تختلط فيها الفصحى بالعامية، فالقليل من الكلمات الفصيحة تؤدى الكثير من المعانى التى تعجز العامية عن توصيلها للمتلقى فى صفحات، بفضل قدرتها الإيحائية، فهى – لاريب – " القالب الفنى الوحيد للعمل الكبير، فالفصحى لا العامية هى التى ضمت جوانحها لكل الأفكار والتعبيرات التى بفضلها انحدرت إلينا ثقافتنا، وتركيب مخنا، ونسيم روحنا"(٢)

وإن كان بعض الكتاب يميلون إلى العامية لسهولتها وعدم خضوعها لقواعد النحو، فلا يمكن قبول ذلك منهم، فالعناء " الذى يلقاه الكاتب

١-د.السيدة صوفى عبد الله: ذهب مع الريح لمرجريت متشل، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥، صـ١٦،١٧

٢-يوسف الشارونى: سبعون شمعة فى حياة يحى حقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، صـ٣٠

للتعبير بالفصحى لا يزيد بكثيرعن العناء الذى يجده للبحث عن اللفـظ العامى" (١)

ويأتى السرد الفصيح فى الرواية متضمناً اقتباسات قرآنية وشـعرية من خارج النص الروائى، يسترفدها الروائى لخدمة الحدث الـدرامى، والبعد عن الاستطرادات التى تتناقض مع مبدأ التكثيف؛ فآية قرآنية، أو مقطوعة شعرية تغنى عن صفحات.

يقول الراوى فى البصقة:" صوت المقرىء ينغرس الآن بداخلـه " قال إنه يقول لا فارض ولا بكر عوان بين ذلك فافعلوا ما تؤمرون"، تشاغل بفشله عن انتزاع شىء، أمر ذهنه ألا يسترسل فـى الاسـتماع، وأن يجد مخرجاً من المأزق. عاد المقرىء يلح " ثم قست قلوبكم بعـد ذلك فهى كالحجارة أو أشد قسوة " صرخ فى السائق، انفلتت الصـرخة دون أن يقرر. أحس بالخزى، هو الآن ضعيف" (٢)

إن الاقتباسين القرآنيين يمسان وتراً حساساً فى نفس ضابط أمـن الدولة " مجدى" الذى أثقل على نفسه، مثل قوم موسى تمامـاً، وبلغـت قسوة قلبه فى تعامله مع ضحاياه – رجالا ونساء – مداها، فبدا قلبه أشد من الحجارة.

ويأتى السرد متضمناً اقتباسات شعرية فى روايـة " قضـية أبـو الفتوح الشرقاوى" يقول الراوى :" كان يونس عبده ينشد أثناء الحضرة أبياتاً من الشعر للإمام البرعى فى مديـــح الرسول، ويقول:

يا راحلين إلى منى بجيـــاد	شوقتموا يوم الرحيل فؤادى
سرتم وسار دليلكم يا وحشتي	الحب أرقني وصوت الحادى
فإذا وصلتم سالمين فبلغـوا	منى السلام إلىٰ النبى الهادى

ولكلمـة الرحيل ومشتقاتها فى قاموس الفلاحين إيحاءات وظلال

١-السابق : صـ٣٠

٢- البصقة :صـ ٤٦

عجيبة، تسيل الدموع، وتسرع بنبض القلوب" (١)

ويأتى السرد متضمناً الأغنية الشعبية فى العمل نفسه، فيقول الراوى: "حدث خسوف للقمر، وبدا القمر لأهل القرية مختفياً، رصاصى الوجه، وتغير ضوء الليل الفضى، وبدا كأن الجو أصبح أكثر حرارة من ذى قبل، وخرجت مئات الصبايا ليلاً يجبن الشوارع، وهن يرددن بعض الأغاني الشعبية المعروفة فى مثل هذه الظاهرة.

يلا يا بنات الجنة

سيبو القمر يتهنه

يا لا يا بنات الحور

سيبو القمر يدور

وأخذ الطالب شعبان عبد اللطيف يشرح لأهل القرية كيف أن ظل الأرض يقع على وجه القمر فيسبب هذا الخسوف"(٢)

مع أن الاقتباس الأول لم يتعد كونه تنويعاً أسلوبيا، جاء الاقتباس الثانى حاملاً دلالات تثرى النص، فالقمر مرتبط باعتقادات شعبية بدائية، وخسوفه مرتبط بقرع الطبول، وضياع الحقيقة، وقد استغل الكاتب هذا المورث الشعبى المرتبط بالخسوف معادلاً موضوعياً للرضا بالأمر الواقع، والاستسلام السلبى، فمع انتشار الظلم – السرد قبل لاقتباس يوحى بذلك – اكتفى الناس بالهمهمة، والتصرفات التى لا تسمن ولا تغنى من جوع، تماماً مثل تصرفاتهم مع خسوف القمر.

ويأتى السرد فى الرواية القصيرة شفافاً تغطيه رمزية طليلة، تعبر عن مضامين عديدة، يقتحم بها الكاتب العوالم الداخلية لشخصياته ليكشف عن تضاريسها النفسية.

١- قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ٣٩

٢- السابق :صـ٦٦

يقول الراوى فى "طرح البحر" : " فى المساء تنام الأحــلام فــى أهداب رحمة المرتعشة، تقول عيناها، هيا ننقش حكايتنا علــى سـطح الماء الرقراق،وعلى نسمات الريح الهادئة ساعة الغــروب، إن حــديث المساء يكون من طرف واحد، منها هى. وأنا جالس أمامها على كرسى مريح صنع خصيصاً لجلسة مسترخية كسولة. فى جلستنا ندفن النهــار الميت فى رحم الليل المقبل، نشاهد أشرعة السفن التى تسير ببطء فــى البحر، تثير فى نفسينا إحساسات غامضة عن الرحيل والسفر والغربة، وعند ما يزحف الليل ببطء على جدران منزلنا، نشتم رائحة الفجيعة.فى الليل، نحرق فى البخور أيامنا ولياليتا، وأحلامنا المبــددة، وأغنيــات الحب القديمة"(١)

إن اللغة فى هذه الفقرة باستعاراتها " تنام الأحلام – ننقش حكايتنا– ندفن النهار الميت فى رحم الليل – يزحف الليل ببطء – نشــم رائحــة الفجيعة– نحرق فى البخور أيامنا" منحــت الســرد شــفافية وجمــالاً، وأضافت إلى وظيفته الأساسية (التوصيل) وظائف أخرى أهمهــــا " الكشفية" التى تجعل السرد كاشفاً لتضاريس الــذات، دون أن يتعمــد الروائى الخوض فى أحاديث مباشرة عن هذه التضاريس.

ويأتى السرد الشفاف عجائبياً فى أثناء التعبير عن حالات الضــيق، يقول الراوى فى رواية " البصقة": " كأنثى مراهقة تســتمتع بوحــدتها. تخلع ثيابها، وتتأمل جسدها فى مرآة. تحسس ذاته بأنامله، تعرف لأول مرة على نفسه، تجسدت حياته أمامه رحمــاً ضــخماً يمــلأ الفــراغ الصحراوى فى الزنزانة، فيها كل ما فى الرحم من رخاوة وليونة دافئة، ونهم ذاتى للمتعــة،كل شىء هنا... طموحه، نزواته، رغباته، تباعــده عن المشكلات، تأمل قليلا جداريه، لمــح ندوباً وطحالب.. غــروره، خوفه، ذاته التى حفرت بأظافرها بئراً عميقة، كلما صعد هو زادت هذه البئر عمقاً.. فى أعماقه دفنت كنوزه.. الأفكار التى تألقت

١– طرح البحر صـــ ١٧

أيام شبابه، المبادىء، القيم، ثم أهال على ذلك ترابـاً صـخرياً يـزداد صلابة كلما تطلعت ذاته نحو طموح جديد. أمسك بقطعة قماش، حاول أن يزيح الطحالب والأدران، أدرك أنه يحتاج إلى جاروف ضخم. أمسك بالجاروف أخيراً، عرف كيف يحفر البئر ويستخرج كنوزه.. الآن هـو وذاته تصالحا كحبتين، يفترشان معاً بساطاً رملياً على شاطىء مشمس ويستمتعان بدفء الصدق الحقيقى" (١)

إن السرد فى النص السابق تخطى حدود شفافية الصور إلى شفافية عجائبية يلتقى فيها المألوف بغير المـألوف، والطبيعـى بمـا فـوق الطبيعى،للتعبير عن حالة طبيعية لفاقد حريته كرهاً. فنرى حياة الدكتور " مدحت سلام" رحماً ضخماً،وعلى جدران ذاته"تدوب وطحالب"،ونرى "غروره وخوفه"معلقان على جدران الرحم،ونراه ممسكاً بقطعـة مـن قماش يحاول إزالة طحالبه وأدرانه.

والسرد العجائبى نفسه نراه فى " طرح البحر"، فالراوى يقول: "هيا يا رحمة لنجدل مشنقة من لحظات الانتظار والسهاد والعيون الذابلـة، والقلوب المتآكلة، ثم نعلق نفسينا فيها بالتناوب، وهناك فى العالم الآخر، قد يصبح الليل نهراً من العناق والتواصل والاشتياق والحب"(٢) .

إنـه سـرد غريـب يتخطـى حـدود مجموعـة الاسـتعارات المتجاورة،فيتجاور فيه الطبيعى "المشنقة" مع غير الطبيعى " لحظـات الانتظار والسهاد"،إنه سرد يخلق حالة من الحيرة والشـك فـى نفـس المتلقى، لإبرازه ما فوق الطبيعى على حساب الطبيعى، سـرد يجبـر المتلقى على أن يعيش أكثر من حالة فى أثناء عملية القـراءة، وهـى حالات تقرب النص من الشعرية، وتمنح المضمون أبعاداً أعمق، لتعدد زوايا الرؤية.

١- البصقة : صـ٦٥

٢- طرح البحر : صـ ٣٢

وللغة السرد وظائف عدة، أولــــــــها الوظيفة التوصيلية الإشارية " وهى التى تحاصر اللغة فى نطاق فاعليتها الداخلية ثم تنقل هذه الفاعلية إلى السياق لتشكل الأحداث، أو إلى الشخوص لتستحضر مكوناتها أولاً ثم مسلكهم الخاص والعام ثانياً،أو لنقل إن اللغة الإشارية تتحــول فــى الخطاب إلى طاقة تجسيدية للأحداث والشخوص داخل السياق، على أن يلاحظ فى هذا المستوى محافظة اللغة على مردودها المعجمى ليكــون الناتج الدلالى مساوياً للملفوظ" (١)

ونرى هذه الوظيفة جلية فى رواية "قضية أبو الفتــوح الشــرقاوى"، التى يقول الراوى فيها : "اهتزت القرية واســتبدت الحيــرة بأهلهــا، وأخذوا يضربون كفاً بكف، ويبعثرون التساؤلات هنا وهنــاك، وســاد الارتباك فى كل مكان، حتى العمدة نفسه وقع فى حيص بيص، وعجز عن توضيح أى شىء أو الإجابة عن أى استفسار" (٢)

إن الفقرة السابقة نموذج للسرد التوصيلى الإشارى- مــع وحشــية حيص،بيص- نجحت فصاحتها فى الارتفاع بالهدف المرجو من السرد درجات، ولم تؤثر فى طابعه التصويرى الذى يعتمد عليه الروائى فــى إقامة تيارات من المعانى العميقة تخدم الفكرة. فالأفعال الماضــــــية "اهتزت – استبدت – أخذوا – ساد – وقع " تجهز المتلقى بما فيها مــن إيحاء تأكيدى لمفاجأة، حددت الأداة " حتى" التى تحــمل معنى الغاية والهدف، والمرتبطة بشخصية العمدة – رأس الســلطة فــى القريــة – حجمها،وأكد الترادف المعنوى" بين " هنا وهناك/ فى كـــل مكان "، و"عجز عن توضيح أى شىء / الإجابة عن أى استفسار " مــا تحملــه المفاجأة من صدمة.

كما أدت اللغة وظيفتها الإشارية بجوار وظيفتها التوصيلية الســابقة، باستحضارها السياق الريفى، والبعد الاجتماعى لقاطنى الريف.

١- بلاغة السرد:صـ٥٧٢
٢- قضية أبو الفتوح الشرقاوى :صـ١٥

ونرى الوظيفة التوصيلية الإشارية فى رواية "البصـــقة"،التـــى يقول الراوى فيها: " كما يحدث فى المسلسلات التليفزيونيـــة توقفـــت السيارة بسرعة مفاجئة، وقبل أن تتوقف تماماً كان هو يفتح الباب، ثلاثة أو أربعة سلالم قفزها صاعداً، عامل الأسانسير قفز هو أيضاً. فى مرآة الأسانسير بدأ يسوى شعره بيده، عدل رباط العنق، لمح السلسلة الذهبية تطل فى خجل حقيقى من فتحة القميص أبعدها بطـــرف إصـــبعه إلـــى الداخل، فماذا سيقول للسيد المفتش لو رآها" (١)

إن الفقرة الفصيحة باستثناء لفظتى" التليفزيون – الأسانسير" نموذج للسرد التوصيلى الإشارى. بإشارتها إلى حيوية الضابط "مجدى" (ثلاثة أو أربعة سلالم قفزها)، ومستوى معيشته (السلسلة الذهبية تطـــل فـــى خجل حقيقى من فتـــحة القميص)،وضعفه أمام رؤسائه (. فماذا ســـيقول السيد المفتش لو رآها).

ونرى الوظيفة نفسها فى رواية "بندق "، التى يقول الراوى فيـــها: " برد طوبة يفتت العظام، والليل يوغل مبكراً، وصمت بليد خـــال مـــن الإيحاء، وأستكين فى زمن كئيب إلى التسليم باللاجدوى، وفى مكمنـــى يفترسنى السقم.. تظل الأوراق بيضاء، والكلمات شحيحة، مع موجـــات متعاقبة من السأم، ويشق الصمت لـــــغط يتكسر عن أصوات هرولة، ومن بعد قريب أسمع نواح زوجتى" (٢)

إن الفقرة نموذج للسرد التوصيلى الإشارى، فمكوناتها اللفظية توحى بالبعد النفسى والاجتماعى لشخصية الأب فى الرواية، فهو من طبقـــة متوسطة (برد طوبة يفتت العظام)، وبلا عمل (أستكين – مكمنـــى)، يهوى الكتابة، ويعانى مـــــــــن أجل الكلمة (كلمات شحيحة)، ويعانى من زوجه (من بعد قريب اسمع نواح زوجتى).

١- البصقة : صـ١٨

٢- بندق :صـ ٦

أما الوظيفة الثانية فهى" التوصيلة الانفعالية" التى تستحضر فيها اللغة مكونات الشخصية الداخلية، وهذه الوظيفة تكاد تستوعب الوظيفة السابقة "لكنها تجاوزها بهذه الشحنة الانفعالية المصاحبة" (١)

يقول الراوى فى رواية " بندق" :" اسمع يا صديقي.. أنت تعودت أن تملأ قاعات معارضك بإخوانك وأخواتك وخالاتك وعماتك، وأبناء خالاتك وعماتك، وربطت الصبية المنتفعين بك فراحوا يتقافزون من حولك، ويشغلون فلكك. من حقك أن تشبع غرورك بالوسائل التى تحبها، ولكن ليس من حقك فرض تلك الوسائل على من لا يحبها" (٢)

إن ألفاظ الفقرة مشحونة بكم من الانفعالات الطارئة التى أفرزها احتكاك الراوى بأحد معارفه، المريض بعشق الذات.

فالفقرة تبدأ بالأمر التهديدى " اسمع "، ثم تغير السياق إلى الإخبار الفاضح " تملأ قاعات معارضك بإخوانك، وأخوتك، وخالاتك، وعماتك، وأبناء خالاتك وعماتك"، ثم تهدأ الشحنة الانفعالية قليلاً، لكنه هدوء ما قبل العاصفة، فى أثناء الحديث عن أحقية الخصم فى ممارسة حياته كيفما شاء". من حقك أن تشبع غرورك بالوسائل التى تحبها "، لكن سرعان ما يرتفع أوار الانفعال بالاستدراك " لكن ليس من حقك فرض تلك الوسائل على من لا يحبها "، وهو استدراك يصل بالانفعالية إلى ذروتها فجهل المتلقى " بكل الوسائل" التى يتحدث عنها الراوى تدفعه إلى نوع من المشاركة التخمينية.

أما الوظيفة الثالثة فهى " التوصيلية الكشفية"، وفيها تكشف اللغة عن تضاريس النفس دون أن يتعمد الروائى الخوض فى أحاديث مباشرة عن هذه التضاريس.

١- بلاغة السرد : صـ٥٧٣

٢- بندق صـ ٣٧

يقول الراوى فى " رواية السقف": " إذا جاء وقت الطعام وأكلنا كأننا سكارى أو كأننا نأكل مضيعة للوقت، أو كأننا أحوج إلى النوم بعد سهر طويل، نلوك الطعام فى أفواهنا بالحركة البطيئة كالماشية التى تجتر طعامها فى الظل، وإذا جاء موعد النوم.. فكيف يمس منا العيون،ولحظات الأمن القلقة تحترق لحظة بعد لحظة"(١)

إن اللغة فى الفقرة السابقة تتخطى حدود التوصيل إلى الكشف عن تضاريس نفس الراوى وعائلته الفزعة من ضغط سقف بيتها على جدرانه، بما فيها من تشبيهات منحوتة بدقة " كأننا سكارى"،" بالحركة البطيئة كالماشية "،واستفهام دال على الاستبعاد " فكيف يمس منا العيون"، فهى تراكيب ترسم صورة للفزع المتأصل داخل الذات، صورة لفقدان الأمل فى نجاة، صورة للضعف المستذرف للدمع، وهى أمور لم يتحدث عنها الروائى صراحة لكن رائحتها تفوح من بين الكلمات.

إن وظائف السرد الفصيح السابقة تؤكد قدرات الفصحى التعبيرية وثراءها ومرونتها التى تمكنها من التشكل بآلاف الأشكال الخادمة للسرد.

۞۞۞۞۞

وللسرد فى الرواية القصيرة عيوب، مثل سيطرة الجمل التلغرافية، التى يسقط الكاتب معها من حساباته أدوات الربط، فنرى جملاً تعقبها جمل، وقد تكون الجملة أحياناً كلمة واحدة،وأحيانا كلمتين.فنرى الراوى فى رواية " بيوت وراء الأشجار" يقول: " بعد أن يذهب فى النوم تضع الروب على كتفيها وتصعد. تستلقى على القش مغمضة العينين. السكون والعتمة الرقيقة كم مر من الوقت حتى اكتشفت المكان. ؟ القش يغوص بها. رائحته الناعمة. ينامون مبكراً. تغلق الأبواب والنوافذ

١-السقف : صـ٥١

عقب تناول العشاء. لم تألف المكان أبدا" (١)

إن الجمل فى الفقرة السابقة تبدو مستقلة، وإن كانت ذات معنى داخل السياق،وهى تراكيب شبيهة بالتراكيب الإنجليزية، أرى الإكثار منها تقليلا من شأن اللغة العربيةوقدراتها التى يمكن استغلالها بطريقة أرقى.

ومن عيوب السرد – أيضا– عدم الدقة فى استخدام علامات الترقيم، فجل كتاب الرواية القصيرة لا يهتمون الاهتمام الكافى بعلامات الترقيم،التى تحدد الكثير من الدلالات المعنوية للتراكيب اللغوية، وتوضح الروابط والعلاقات بين الجمل.

ففى رواية " البدء والأحراش" " لسعيد بكر" نرى رفضا لكل علامات الترقيم باستثناء النقطتين الأفقيتين، وعلامة الاستفهام. فالرواية من بدايتها حتى نهايتها خالية من علامات الترقيم، و يستخدم الكاتب بدلا منها النقاط الأفقية، التى لا يحالفه الصواب أحياناً فى وضعها.

يقول الراوى : "الرحلة طويلة.. القطار يهز داخلى هزات عنيفة.. ننتقل من قطار لآخر.. نمت على فخذ جدتى، وبين ساقيها حيناً.. جدتى سمينة لا تدع لى من المقعد سوى حافته.. كل مرة أحاول أن أتساءل نظرة أمى إلى تكبح رغبتى.. مللت تأمل الأشجار العادية إلى الخلف.. من بين اللفائف التى جمعتها أمى أتناول سندوتشا.. أروح أقضم منه فى سأم.. أنا أعرف نهاية الرحلة.. هذه المرة امتنعت عن الذهاب.. أصرت جدتى أن أرافقها.. قالت من بين أسنان صفراء : أبوك يريد رؤيتك"(٢)

١– بيوت وراء الأشجار : صـ ٦١

٢– البدء والأحراش : صـ٥٩ – ٦٠

لم يكتف" سعيد بكر "بخطيئة استخدام النقاط الأفقية، بل تخطاهـا إلى الخطأ فى وضع النقاط، فجاء الأسلوب فى بعض الأماكن غامضاً.

يقول الراوى: " أحاول أن أتساءل نظرة أمى تكبح رغبتـى "ومـن المفروض وجود فاصل يقى من اللبس بين " أتساءل،"نظرة ".

إن كان قبول النقاط الأفقية بدلاً من الفصلات أمراً صـعباً، فـإن قبولها بجوار علامات الترقيم، مادامت لا تدل علـى محـذوف أمـر مستحيل ، لتشويهها شكل السرد.

يقول الراوى فى رواية " بندق" جامعاً بين النقاط الأفقيـة وعلامـة الاستفهام " يهون عليكى..؟ رايح فين يا بابا.. ؟ / فمتى يموت بندق..؟ /كيف استـعيد عشقها المتوهج..؟ "(١)

وإذا كان رفض الاستخدامات السابقة من " محمـود حنفـى" هـو صوت العقل، فالعقل يرفض – أيضاً – قاعدته الغريبـة فـى وضـع علامات الاستفهام. ففى حالة تعدد الأسئلة، يضع فـي نهايـة السـؤال الأخير أكثر من علامة استفهام يقول الراوى : " اليوم أم غداً، أيسـتمر على هذا الحال شهراً ؟؟ لماذا نزلت، وإلى أين ؟؟ "(٢)

ويعيب السرد فى الرواية القصيرة الاستطراد الداخلى الذى لا فائدة فنية من وجوده. ويظهر هذا الاستطراد جليـاً فـى " روايـة " بيـت الياسمين" لإبراهيم عبد المجيد،الذى أخذه الحديث عن مظاهرات العمال وهتافاتهم (يا أمريكا لمى فلوسك بكرة الشعب العربى يدوسك – مجلسنا الشعبى دا يبقى مين.. دا حرامى الفلاحين)(١)، فملأ سبع صفحات عن خروج العمال من الترسانة البحرية،وانضمام عمال شركات الأسـمنت، والكيمـاويات، والبتـرول،والدباغة،وطـلاب الجامعـة، ومـدرسـة

١- بندق : صـ ٣٠، ٣١

٢- السابق : صـ٣٠، ٣١

٣- بيت الياسمين :صـ٢٣

المعلمات،ومدرسة الورديان الثانوية،وحتى تلاميذ مدرسة طـاهر بـك الإعدادية،وعن سيد برشو الذى قاد الجموع وهو لا يعرف وجهته،وعن القنابل المسيلة للدموع، وجنود الأمـن المركزى،ومحـاولاتهم تفريـق المتظاهرين،والاشتباك معهم.

إن الاستطراد المبالغ فيه الذى أرهق السرد،وبدا ورما خبيثـا فـى جسد الرواية كان من الممكن التعبير عن مضمونه بجملة واحدة تتمشى مع مبدأ التكثيف الذى ترفع الرواية القصيرة لـواءه،ولتكن (اشـتعلت مظاهرات العمال فى الإسكندرية وانضم إليهم الطلاب)؛فبقية مكونـات صورة المظاهرة من السهل استخراجها من خزانة الذاكرة، أو تخيلهـا، كما أن هذا النمط المقترح يشرك المتلقى فى الفعل الروائى.

والاستطراد ليس قصرا على إبراهيم عبد المجيد، فقد وقع فيه نجيب الكيلانى،وعبد الفتاح رزق، ومحمد البساطى، ولعل مرجع ذلـك إلـى تقاليد روائيـة راسـخة، فهـم يكتبـون الروايـة الطويلـة بجـوار الروايةالقصيرة.

ويتضح ذلك الاستطراد عند " نجيب الكيلانى" فى روايته" قضية أبو الفتوح الشرقاوى"، فتكثر فى السرد المترادفات، التى تسـتطيع واحـدة منها تأدية المعنى دون نقصان.

يقول الراوى عن حادثة خسوف للقمر: " حدث خسوف للقمر.. وبدا القمر لأهل القرية مختفياً رصاصى الوجه، وتغبر ضوء الليل الفضى، وبدا كأن الجو أصبح أكثر حرارة من ذى قبل" (١)

فالكاتب يتعمد شرح ألفاظه دون أن ينوه لذلك، فيشـرح " خسـوف القمر" بقوله " بدا القمر لأهل القرية مختفياً رصاصى الوجـه "، ولا

---

١ - قضية أبو الفتوح الشرقاوى: صـ٦٦

ريب أن الجملة الأولى كافية لا تحتاج إلى توضيح. وأن الجملة الثانية تثقل كاهل السرد.

ويعيب السرد فى الرواية القصيرة – أيضاً – الجمل التقريرية الخالية من الفنية، والتعليقات التى يعلق بها الكاتب على المواقف، وهى موجودة بكثرة فى أعمال "محمود حنفى، رفعت السعيد، نجيب الكيلانى".

۞۞۞۞۞

أساليب السرد فى الرواية القصيرة

أولا – الأسلوب السنيمائى :

اللغة السنيمائية لغة ذات مفردات خاصة، لا تتوفر فى أية لغة فنية، مفردات حروفها الشعر والموسيقى والضوء والفعل الإنسانى، من سكون وحركة، وانفعال وهدوء، وهى تختلف عن لغة الرواية والقصة، " فإذا كنا فى الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلاً مشهدين فى الآن ذاته فإن بوسعنا فى السينما – وهى تعتمد على التزامن– أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير فى نفس الوقت " (١)
كما أنها قادرة على سبر أغوار النفس، وتصوير العوالم الداخلية بطريقة معبرة، قد تستطيع اللغة الأدبية أن ترتقى إليها، لكنها لا تحازيها.

واتفق واختلف هنا مع الدكتور صلاح فضل الذى يرى عكس ذلك فى قوله : " لقد جابت اللغة عبر العصور موغلة فى ظلمات النفس البشرية، وترجمت واختزنت مشاعرها،وأسهمت بالتوارث فى صنعها، وما تزال الكاميرا تنزلق مثل الفتاة الطائشة على سطح جليد

١-أساليب السرد فى الرواية العربية : صـ١٨٨

هذا العالم، قد تحسن التزلج، وتجيد إيقاعاته وحركاته، لكنها حتى الآن لا تستطيع أن تذيبه بأنفاسها الحارة العبقة" (١)

هذا العالم، قد تحسن التزلج، وتجيد إيقاعاته وحركاته، لكنها حتى الأن لا تستطيع أن تذيبه بأنفاسها الحارة العبقة" (١)

وإن كنت أتفق مع الدكتور صلاح فضل فى قدرة اللغة على سبر أغوار النفس خصوصاً الفصحى منها، فإننى اختلف معه فى فشل الكاميرا فى التوغل داخل النفس البشرية وترجمة مشاعرها، فما ملامح الوجه، وتعبيرات مكوناته التى تبرزها الكاميرا عندما تتلاعب بالوجه، وتدقق فى زوايا الرؤية، إلا صورة لما يدور داخل النفس، فملامح الوجه فى حالات الضيق، والفرح، والخوف، والاطمئنان لا يمكن أن تظهرها اللغة كما تظهرها الكاميرا، وإن حاولت اللغة إظهارها فإن ذلك سيحتاج إلى استطرادات طويلة تتنافى مع خصائص بعض الأنواع القصصية كالرواية القصيرة، والقصة القصيرة.

إن القلم السنيمائى سيكون مظلوما ظلما بينا إذا اتفقنا مع الدكتور صلاح فضل على أن دوره يقتصر على "اقتناص سطح الأشياء " (٢) فهو معبر عن دواخل النفس بشكل أو بآخر لامراء فى ذلك.

إن الأسلوب السينمائى القائم على تقسيم العمل إلى مقاطع، مقسمة إلى لقطات متحركة فى سلاسة دون تعثر، والمهتم بالألوان والأشكال ملمحاً توصيفياً دون غيرها، نراه فى الرواية القصيرة، ولا عجب فى ذلك، فهذا الأسلوب يتنازل عن الكثير من المفردات، عندما يرى الكاتب فى مفردة واحدة قدرة إيحائية تغنى عن ذكر هذه المفردات، فهو مثل الكاميرا القادرة على اختزال عشرات المشاهدة فى مشهد واحد معبر.

ونرى ذلك الأسلوب فى رواية" بيوت وراء الأشجار" التى يقول الراوى فيها :

١-السابق : صـ١٨٨

٢- السابق : صـ١٨٩

"الضجة شديدة فى الشارع. يسير مخترقا الزحام والسكين معلـق فـى وسطه بجواره عنتر طويلا شديد النحول. عندما يضغطهما الزحام يميل عنتر ملتصقاً به. يتوقفان لحظة. يبدو عنتر فزعا مادا ذراعيـه كأنمـا ليبعد الناس. يخيفه سكون مسعد وصمته ونظرته الثابتة. يندفع فى فزعه ليقف أمامه. يتمايل بجسده الطويل شمالاً ويميناً مع ضغط الزحام على الجانبين. يبدو مسعد وكأن حركات عنتر الكثيرة تزعجه. تكشيرة خفيفة ظهرت للحظة على جبهته ثم اختفت. العرق الغزيـر يبلـل وجهـه. والشمس فى طريقها لتتوسط السماء، والظلال تنكمش على الجـانبين، والسوق مكتظ بخلق الله، يذهبون ويأتون، وعربات الكارو تكاد تغلـق الشارع، وعندما يبول الحصان يرفعون جلابيبهم مبتعدين. الكثير هنـا من أهالى العزب لا يعرفهم، أصحاب المحلات على الجانبين يتوقفـون عن البيع عندما يلمحونه، ويزيحون الزبائن جانبا ويمدون رؤوسهم إلى الخارج. يمضى دون أن يلتفت إليهم قاصداً محل بركات" (١)

إن الفقرة السابقة مشهد سينمائى مكتمل، حدد فيه مؤلفه " المخـرج" كل عناصر النجاح، من مكان،وزمان، وشخصيات رئيسة، وشخصيات ثانوية، وحركة أفراد.

فمن يقرأ الفقرة ير" مسعدا،وعنتر" من الخلف ومن الأمام، يراهمـا فى " لقطة " واحدة حيناً، ويرى كلاً منهما منفرداً حيناً أخـر، يرى عيونهما المعبرة، يراهما يبعدان ويقتربان، يرى لقطات جانبيـة لهمـا، ولقطات من أعلى كاشفة، و يرى الشمس والظل.

تبدأ الفقرة بلقطة من أعلى لشارع مكتظ بالبشر، تكشف عن مـدى الزحام والاضطراب، ثم تقترب الكـاميرا فيظهـر " مسـعد" وحيـداً فـى " اللقطة"، سكينه معلق فى وسطه، ثم تتسع زاوية الرؤيـة ليظهر " عنتر" إلى جواره طويلاً، نحيلاً، يدفع النـاس ليفسح له

١- بيوت وراء الأشجار : صـ ١٠، ١١

الطريق، ثـم تتركـز الكـاميرا علـى وجـه " مسـعد" الـذى بـدا مكفـهراً،تكسوه حبات العرق، وتظهر انعكاس الشمس على الوجه، ثم يتغير موقع الكاميرا، وتلتقط منظراً لـ"عنتر و مسعد" من الخلـف، يظهر زحام الشارع أمامهما، والوجوه الممتدة من المحـلات لمتابعـة الموقف.

ونرى الأسلوب نفسه في " طرح البحر"، يقول الراوى: " أعود إلى منزلى، الناس هنا تسميه الشكمة – لا يدرى أحد سبب هذه التسـمية– وإن كان الجميع يصرون عليها. رحمة هنـاك. تجلـس فـى الشـرفة البحرية، التى تعلو المدخل الأمامى للمنزل، ها هى تنظر إلـى أسـفل الشرفة تحتها مدخل طويل مفروش بالرمل، وحبات الزلط، وسط خطين من أشجار النارنج والليمون. على الجانبين حـدائق واسـعة، أشـجار ياسمين، ومانجو وجوافة، بين الأشجار خلايا نحل، ومبانى أرانب، وفى نهاية الحديقة برج حمام أبيض اللون. عالم بأكمله يضج بالشوق والترف والحنين والخصوبة والحياة."(١)

إن المشهد السينيمائى يختلف فى هذه الفقرة عن المشهد فـى الفقـرة السابقة ، فالحركة فيه نابعة من حركة الكاميرا لا الشخصيات. كما أنه يبدو بسيطا، لا حرفية فيه،لكنه ومع بساطته يكشف أعماق خلف، وبدون التركيز على ملامحه.

يبدأ المشهد بدخول " خلف" منزله، تسير الكاميرا عكس اتجاهه، ثم يتغير موقعها فتبدو "رحمة" فى شرفة عالية، أسفلها " خلـف" صـغير الحجم– توجد علاقة بين صغر الحجم وفشله الجنسى–، تتابع " رحمة" مظاهر الحياة فى حديقة المنزل، وتنتقل معها عدسة الكلمات من الممر المفروش بحبات الزلط، إلى أشجار المانجو والجـوافة والياسمين،

١– طرح البحر : صـ١٤

وخلايا النحل، ومبانى الأرانب، ثم تبتعد إلى برج الحمـــام الأبـــيض، وكلما ابتعدت ازداد صغر حجم "خلف".

ثانيا ـ الأسلوب المسرحى:

الرواية القصيرة لا تحتوى إلا على شخصية رئيسة واحدة، تعمـــل الشخصيات القليلة المحيطة بها من أجلهـــا، ولا تنطـــق إلا بحضــــرتها غالبا، ولا ترى إلا فى وجودها،فـــــهى " مركز الرصد فـــى القطـــع السردية، وقطب الحوار فى المشاهد العرضية علـــى مـــابين العـــرض والسرد من توازن يضبط إيقاع الرواية، ويضـــفى عليــــها طابعهـــا الدرامى" (١).

وقلة الشخصيات يقابله محدودية فى المكان الذى قد يكـــون خشـــبة مسرح، لكن عدد الشخصيات ليس هو الدليل الفاصل فى الحكم على أن الأسلوب مسرحى أو سينمائى؛ فالفاصل هو كم الحوار فـــى الروايـــة، وطريقة عرض الشخصيات فهما العنصران اللذان يضيفان على العمل الروائى صبغة المسرحـــية، التى تصل فى أحايين إلى مـــــــا يعرف " بالمسرواية" *

ونرى الأسلوب المسرحى جليا فى رواية " إسكندرية ٤٧" فـــالحوار يحتل فيها المساحة الكبرى،والسرد – غالبـــا – إمـــا للإعـــداد وخلـــق الجو العام المناسب للحوار ،وإمالصنع بؤرة الحكاية بأيسر الطرق.

يقول الكاتب عن شخصياته " عثمان البواب"، و" إبـــراهيم الســـائق" و"مدام جورجيادس" قاطنة قصر حمدى عارف.

١ـ أساليب السرد فى الرواية العربية :صـ٥٤

* ظهرت المسرواية بشكل أو بأخر فى نهاية القرن التاسع عشر، عنـــد هـــاردى وفلوبير، ثم جويس فى القرن العشرين، وإن كانت لها إرهاصات سابقة عند ديدرو فى القرن الثامن عشر مثلا، وأصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبـــى تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجها الطباعى المميـــز. فصول م٢،ع١،١٩٩٣ صـــ٦٠

" توقفت سيارة سواء أمام الباب الكبير الذى يتوسط السور المتآكل وما أن غادرها إبراهيم، حتى أسرع عثمان يستقبله بابتسامة اختلطت مع كلمات تبدى اللهفة:

- انتى جيتى يا إبراهيم.. المدام كان بيسأل عليكى

ورد إبراهيم فى ضيق :

- يعنى مستعجلة حتروح فين.. ما هى لسه راجعة من بره..

وتضخم شدقا عثمان وهو يضحك ضحكة رفيعة لا تتناسب مع ضخامة جسده

- اقعدى.. هو دلوقتى حينزل ومعاه الكلب بتاعه.. مسكين والله الست ده.. من يوم ما مات الخواجة وسكن هنا.. وهو عامل زى عامود النور المطفى.

نفخ إبراهيم دخان سيجارته :

- عامود النور المطفى؟.. دى ياعثمان تتحكم يجى فى مليون جنى.. ده غير إللى بتعمله كل ما تسافر بلدها.. اسكت الواحد مش عايز يتكلم

عاود عثمان ضحكته:

-معاك حق

- انتى بكاش

ابتسم إبراهيم وقال وهو يضع يديه فوق وسطه:

- النهاردة أنى ناوى نغلبك غلب.. جهز الطاولة على ما نرجع وشوف حنعملوا فيك ايه " (١)

إن هذا النص الذى آثرت الاستشهاد به - مع طوله - يصور لنا الأسلوب المسرحى فى الرواية تصويراً إيجابيا، لكن السؤال الذى يطرح نفسه الآن هو، هل هذا الأسلوب ذو فائدة للرواية القصيرة؟

وأرى أن الإجابة عن هذا السؤال " بنعم" **لعدة أسباب:**

١- إسكندرية ٤٧ : صـ٢٢

الأول – الأسلوب المسرحى يمنح السرد إمكانات زمانية ومكانية هائلة، فالحوار لا يتقيد بزمان، ولا بمكان، وينتقل بين الماضى والحاضر والمستقبل بطرق أيسر من طرق السرد، فالمتكلم يستطيع الغوص فى بحور الماضى بكلمة ارتدادية، ويعود إلى الواقع بكلمة، ويحلق فى سماء المستقبل بكلمة.

الثانى – الأسلوب المسرحى يفوق السرد فى تحويل النص إلى صورة ذهنية فالأشخاص المتحاورون أيسر على التخيل من الأشخاص المحكى عنهم عن طريق راو، ولا يستطيع أحد إنكار أهمية عنصر التخيل أو صنع الصور المتخيلة بالنسبة للنص المكتوب.

الثالث – فى الأسلوب المسرحى يظهر دور الراوى القادر على إظهار جوانب معينة فى نفس الشخصية التى يسرد عنها، ودور الحوار الكاشف جوانب أخرى مختلفة تماماً، وفى هذا إثراء للنص القصير.

إن التطور الذى يشهده السرد الروائى ما هو إلا نتيجة طبيعية للتداخل بين الأنواع الأدبية، والفنون الأخرى كالموسيقى، والنحت، والرسم،والسينما، وهو ضرورة لبقاء الفن الروائى مسايراً لحركة المجتمع، الذى يشهد تطورات متلاحقة بسرعة متناهية، لم تكن مألوفة من قبل.

۞۞۞۞۞

- شعرية لغة السرد

من نتائج التداخل بين الأنواع الأدبية زوال الفواصل الصارمة بين فنون الشعر والنثر، فالنثر أصبح يحمل صفة الشعر، والشعر اقترب من طبيعة النثر، وعد النقاد أفضل القصص ما كانت تعبيراً عن الواقع، ونظروا إلى الشعرية على أنها غاية الإبداع اللغوى، وفهموا العمل

الأدبى " شعر – قصة– مسرحية" على أنه إبداع لغوى راق، مستطين الحدود بين ما هو شعر، وما هو نثر.

ومن منجزات نظرية الرواية الحديثة كسر الوهم الشائع عن أن الفن القصصى الذى تتضح فيه سمة الشعرية هو القصة القصيرة فقط، من منطلق أنها أقرب فنون الحكى للقصيدة الغنائية " فى إطارها المحدود، وفى اتجاهها الذاتى" (١) وإثبات الشعرية للرواية أيضاً.

ولا أكون مغالياً إن قلت : إن نتائج التداخل بين الأنواع الأدبية، ومنجزات نظرية الرواية الحديثة ظهرا جليين فى الرواية القصيرة دون الرواية الطويلة، فالمساحة السردية المحدودة، تجبر الكاتب على الوصول إلى هدفه من أقصر الطرق، ولصعوبة السير فى الطريق " اللغوى " القصير، آثر الكاتب الانفتاح على الخطاب الشعرى، ليحمل العبارات القصيرة دلالات تجعل القليل كثيراً،موحياً، قادراً على تكوين نص روائى لا مجال للخلاف على روائيته.

⬡⬡⬡⬡⬡

إن الرواية القصيرة تستخدم لغة شعرية، لكنها ليست كالشعر، فيمكن التمييز بين شعرية القصيدة، وشعرية الرواية، إذا ما دققنا النظر فى الفرق بين التعبير بالصورة والتعبير بالحدث. فالقصيدة التى تميل إلىالتعبير بالصورة تستثمر جميع المستويات اللغوية لتنمية الصورة وإبرازها. ابتداء من الصوت المنغم، إلى التكوين الكلى للنص، من منطلق أنه كلما ارتبطت المادة المشكلة للقصيدة بهذا المحور التصويرى، ووظفت على أوفق وجه، تحقق للشعر الشاعرية.

أما الرواية فإنها تركز على الحدث في التعبير، وترى التركيز

١–القصة القصيرة : صـ ١٥

على الصورة من عوامل ضعف السرد، وتطالــب بإذابــة العناصــر الجمالية فى العمل النثرى حتى تصبح ذات طابع سيال متــدفق يتخلــل النسيج المكون للفضاء السردى، حتى لا تصبح " مهما كان جمالها ثقلا على النص السردى، يرهق تشكيله، ويجعله متفاوت السمك فى مناطقه المختلفة"(١)

إن المدقق فى النصوص الروائية القصيرة يلاحظ تنــوع الأســاليب الشعرية فيها بدءاً من اللغة فى مستواها المجازى، الى اللغة الحواريــة الممزوجة بتيار الوعى، والالتفــات، والتشــكيل الأســلوبى، والقيمــة البصرية التى يضفيها الروائى على كل شىء فىعمله، فنرى الحســى واللمسى، والمعنوى والعبقى كلها تتحول الى صــورة مرئيــة أو قــيم منظورة، دون أن تفقد حسيتها، أو معنويتها،أو نكهتها، فنــرى اللمــس يحل محل الرؤية، ويحل القبض بملء اليدين محــل الــتمعن بــالنظر، ويدخل فى نطاق شعرية الأسلوب أيضاً، الضمائر والقفزات الزمانيــة غير المتوقعة.

اللغة فى مستواها المجازى

مع عد النقاد اللغة فى مستواها المجازى أدنى درجــات الشــاعرية، بحجــــة إمكانية تحقيقها فى أى نص عادى لا يحمل من الشاعرية إلا بعضاً من الصور المجازية، نجد للمستوى المجازى مذاقاً خاصــاً فــى روايات " طرح البحر"،"السقف"،" مقام عطية"،"وبندق" فــــهى ليســت زخارف لتزيين العمل، بل هى عنصر خادم للحدث.

يقول خلف أحمد فى " طرح البحر" : "فى الأمسيات تــأتى الريــاح فتكنس الأماني المحنطة والأحزان القديمة ويبقى فى هذا المنزل الكبير شىء ما لا يعرفه أحد. وفى الردهات الطويلة، وعلى السلالم وخــلال فراغ الحجرات العالية السقوف يتحرك الضجر، ويــــــأتى الليل،

---

١ ـ أساليب السرد فى الرواية العربية:صـ١٣٥

وتنام كل العيون، ولا يبقى لنا سوى رماد الذكريات وبقايا كلمات .امة، قيلت خلال النهار، وأحلام مدفونة فى حبة القلب، استيقظت ثم ماتت. يتحول الليل، بطوله، الى محاولة كى تطيل حبال الصبر"(١)

إن هذه الفقرة المكتظة بالصور الاستعارية، والاستخدامات اللغوية الدقيقة، بالاضافة الى علامات الترقيم الموضوعة وفق حسابات هندسية، لايمكن أن أعدها من أدنى درجات الشعرية؛فالاستعارات موحشة الأطراف " الأمانى المحنطة – يتحرك الضجر –أحلام مدفونة" تمثل درجة من درجات الحجيم اللغوى التى لا تلبث أن تفتح أبوابها على الحجيم الفعلى الذى يعانى منه " خلف" الفاشل – رغم اجتهاده – فى أن يكون له خلف،كما أن الاستخدامات اللغوية الدقيقة فى " الوصف" " الردهات الطويلة – الحجرات العالية السقوف" والاعتراض "يتحول الليل، بطوله، الى محاولة كى تطيل حبال الصبر " بجوار المجاز تجعل النص يحلق فى أجواء شعرية؛فالتركيز على "الطول" و " العلو" بجوارالرياح التى تكنس كل شىء، حتى الأماني والأحزان القديمة، يشعرنا بعدم إحساس " خلف" بالأمان. وتؤكد طريقة توزيع علامات الترقيم ذلك الأحساس، فهى موزعة بطريق هندسية، تشعرنا بتهتهة "خلف" الخائف.

ويقول الأب فى رواية " السقف" : " صاحب الحاجة لحوح، ويعتقد أن الكون كله يجب أن يتوقف لسماع شكواه.. لذلك آثرت أن أتكفن بالصمت أنصت لبضع يمامات سوداء سكنت القلب والأجفان، فإذا جن الليل، وهبط قاربنا فى بحيرة المساء، شرعت تعزف لحنها الوحيد"(٢)

إن الاستعارات فى هذه الفقرة – أيضاً – موحشة الأطراف، فالراوى

١-طرح البحر : صـ١٢

٢- السقف:صـ٤

يتكفن بالصمت " آثرت أن أتكفن بالصمت"،واليمامـــات الســـوداء تعزف لحناً وحيداً حزيناً " يمامات سوداء سكنت القلب.. شرعت تعزف ". هذه الوحشية اللغوية صورة لما يعانيه الراوى الذى فشل فى إيجـــاد حل لمشكلة سقف منزلة

ويقول الغاشق فى مقام عطية" :" عشقتها عشـــق البحـــر لمحاراتـــه الدافئة، والطير لشعاع شمس شتوية لم تشرق بعد، كانت معى فى كـــل لحظة من لحظات عمرى، سبعون عاماً يسرى حبها فى دمىء رائحتها فى فراشى عند المساء، صورتها فى مرآتى كل صباح، حلـــم المنـــام الجميل، وحلم اليقظة الأليم، أحادثها دون أن تكون معى، أمزج ذاتهـــا بذاتى فأخاصمها ،أهجرها وأصالحها.. وحيداً بينى وبين نفسى"(١)

إن الاستعارات والكنايات رقيقة الأطراف تعبر عن حالة العاشـــق المعانى من جوى الاشتياق، ليس ذلك فحسب، بل إنها تنقلنا من مدلول اللغة المعجى أو الواقعى الى عالم من الخيال اللغوى الرحب.

إن اللغة فى مستواها المجازى ليست بالضـــرورة أدنـــى درجـــات الشاعرية، والاحتجاج بإمكان تحقيقها فى أى نص عادى لا يحمل مـــن الشاعرية إلا بعض الصور المجازية، ليس بالضرورة احتجاجاً قاطعاً، فقد رأينا استخدامات مجازية فى النثر تحلق به فى أجـــواء الشعرية، استخدامات انتقلت بلغة النثر من ". اللغة المرآة " التى لا تتعدى مدلولاتها المعجمية، الى لغة مفجرة للدلالات، تطرب النفس، و تخدم القصر فـــى الرواية القصيرة، استخدامات أراهـــا تصـــرخ فـــيمن يزعمـــون أن المجازات فى الأقوال الموزونة أليق مـــن اســـتعمالها فـــى الأقـــوال المنثورة" * كى يعيدوا النظر فى استناداتهم.

١- مقام عطية :صـــ٤١

* انظر ابن سينا : الخطابة تحقيـــق، محمـــد ســـليم ســـالم ١٩٥٤،وتلخـــيص كتـــاب أرسطوطاليس فى الشعر ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوى، دار الثقافـــة بيروت" بدون"

لكن لابد أن أنوه إلى أن شعرية المجاز تتطلب وجوده بجـوار أو بين مجازات، فوقوع المجاز بين تعبيرات حقيقية إما أن يطفىء بريقــه فيبدو متكلفاً مقيتاً، أو يزيد من توهجه فيشغل المتلقى عن الفكرة. فيجبر الكاتب على تحوير فكرته حتى تسكن للمجـــاز " ومــن المعلــوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر فإن تعقدت تلك الحركة، لم يكن لنا أن ننتظر الا عبارات معقــدة حـــال بينهــا، وبــين الجيشــان والاسترسال تلمس المحسنات" (١)

فمن هذه الاستخدامات المجازية التى لا ترتقى باللغة إلى الشــاعرية، قول " أبو الفتوح الشرقاوى": " أركبه الضابط مغلل اليدين بالحديد الى جواره فى سيارة الشرطة، وعندما وصل أبو الفتوح الى الدوار، تواكبت أفواج الفلاحين من كل مكان حتى أصبح دوار العمدة غارقاً فى بركــة من البشر"(٢) .

وقول الراوى فى " اسكندرية٤٧" "هل هــى النهايــة،.. هــل هــو محاصر ولا أحد يراه، والموت يتحول الى دعوة مفتوحة تتســلل مــع الهواء الى كل المنافذ.. وليس خارج القصر إلا هذا الولـــد فلابــد ألا يعود "(٣)

إن الاستعارة فى قول أبى الفتــوح " غارقــاً فــى بركــة مــــن البشر"،والتشبيه البليغ فى قول الراوى فى " اسكندرية ٤٧" الموت دعوة مفتوحة " مجازان غريبان فى مكانهما، لم يستطعا الارتقاء باللغة لتحلق فى أجواء الشعر، بل هما وسيلة لتعقيد الأسلوب، ذلــك لأن " تــداخل أساليب تعبير متعددة داخل سياق واحد..يؤدى بالذاكرة المتلقيــة إلــى التشتيت لا إلى التركيز، وهذا يؤدى بدوره الى مجهود أكــــبر فى

١- محمد مندور: فى الميزان الجديد، دار نهضة مصر، بدون صـ٢١
٢-قضية أبو الفتوح الشرقاوى:صـ٢٨
٣- إسكندرية ٤٧ : صـ١٤٠

عملية التلقى"(١)

- مزج الحوار بتيار الوعى.

من التقنيات اللغوية فى الرواية القصيرة تقنية إدخال تيار الـوعى فيما بين الحوار محاولة لكسر رتابة الحوار والانتقال بالسرد الروائـى إلي منطقة أقرب إلي الشعرية منها إلي النثرية.
نرى هذا المزج بين الحوار وتيار الوعى فى حوار بـين "أم صـفية، وشخصية مجهولة فى رواية " اسكندرية٤٧".
- المحافظة منين يابنى؟
-خليكم ما شين على طول
لم يكن صوتها مسموعاً.. لكنها كانت لا تكلف عن الكلام.. يعنى هـو عمل إيه ؟.. ده طول عمره فى حاله.. لكن برضه أنا كنـت حاسـة.. قلبى كان ديماً يقوللى إن فيه حاجة بس إحنا مالنا يابنى.. مالنا ومـال الناس دول ؟..دول ما يقدرش عليهم الا ربنا حنعمل ايه.. بعد العمر ده كله رمونا زى الكلاب.. البنات كبيروا ومحتارة أروح بـيهم فـين؟.. وعند مين ؟.. وياريتنى اطمن عليك، وارتفع صوتها :
- لسه كتير على المحافظة يا بنى ؟
- الباب الكبير الى هناك ده يا خالة"(٢)

ونراه فى حوار بين "خلف " ورحمة فى رواية "طرح البحر"
- فكرت أبعت لك كلام
- إيه اللى منعك
- خفت
- من ايه
- تقول على بنت سايبة.

١- ملفات الحداثة : صـ١٨٧ -١٨٨
٢- إسكندرية ٤٧:صـ٨٥

ها هى ذى العروس، رفيقة العمر فتاة صغير قلب لم يجـــرب اللهفـــة والحزن والفرح والجنون، لم تعرف من قبل سوى بيت أبيها لم تتعرض لنفحات الهواء ولم يلامس جسدها تيار بارد، ولا لفحات دافئة، عيناهـــا بحر من الأشواق، يبحر فيه رجلها وفارسها

- أهلا رحمة

- أهلا بيك "(١)

يلاحظ فى النصين السابقين الانتقال من الحوار الى تيار الوعى، ثم الى الحوار مرة أخرى وهى انتقالات تباعـــد بـــين الســـرد الروائـــى والنثرية، وتقربه بشكل ملحوظ من الشاعرية فالحواران يمضيان علـــى مستويين، أولهما مستوى الحوار العادى بين شخصين، والثانى مستوى الوعى الداخلى الذى يعكس حقيقة مشاعر "خلف" نحو "رحمة" فى طرح البحر.

- القيمة البصرية :

أقصد بها تحويل الروائى كل شىء فى عمله، من حســـى، ولمســـى، وعبقى، ومعنوى إلى صور مرئية أو قيم منظورة.

وهو شائع فى الرواية القصيرة فنرى الصمت يتكلم، والظـــلام يؤكـــد حديثه فى "طرح البحر" يقول الراوى :" أمـــد لها يدى يقول لى صمت الحجرة وظلامها إنه يفصلنى عنها سبعة بحور، وسبعة بـــلاد، وسبع سنوات عجاف"(٢)

والأحلام تنام" فى المساء تنام الأحلام فـــى أهـــداب رحمـــــــــة المرتعشة " (٣)، والشوق نراه سفنا ذات أشرعة " فى عينى رحـــــمة خليج، مرسى،مكان هـــــــادىء، ترسو فيه أشرعة الشوق " (٤)،

١- طرح البحر :صـ٢٣

٢- السابق :صـ١٧

٣- السابق :صـ١٩

٤- السابق :صـ١٣

والفجيعة تشم " وعندما يزحف الليل ببطء على جـدران منزلنـا نشـم رائحة الفجيعة"(١)، ونرى الصراخ قطعاً تنتشر فى "بيت الياسمين"يقول الراوى : " انتشر الصـراخ فـى الطرقـات" (٢)، والـروح تجـرى مـهرولة " هرولت الروح شاردة فى الشوارع تتبعثر فى أقدامها "(٣)

ونرى الزمن فى " البصقة" صحراء " الزمن فى الزنزانة صـحراء ممتدة "(٤)، والملل غبى"هبطت عيناه بملل غبـى علـى بقيـة أسـطر القصة"(٥).

ونرى الصمت بليداً فى " بندق" " صمت بليد خال من الإيحاء" (٦) ونراه حائطاً يخترق" أول من اخترق الصمت المباغت كان الولد (٧)

ونرى الليل فى "السقف " متعجلا يقول الراوى : " أمـا الليل فقد عهدناه يأتى مندفعاً متعجلاً لطالما فوجئت بأستاره السوداء تسدل علـى الكون دون مقدمات، وكأنها بلغت بالأمر فى أخر لحظة"(٨)

إن إضفاء القيمة البصرية على الصمت والأحلام والشوق، جعل غيـر المرئى مرئياً، وجعل القبض باليد يحل محل التمعن بالنظر والفكر دون أن نشعر بفقدان الحسية، ولا المعنوية، ولا النكهة التى تبثهـا الكلمـة، فقربت السرد من الشاعرية، فهى تنتقل باللغة من مجرد كونها وسـيلة للتصوير السطحى وتجعلها أداة سحـرية يمس بها الكاتب دواخل المتلقى.

١- السابق :صـ١٧
٢ - بيت الياسمين :صـ٣٦
٣- السابق :صـ٣٦
٤- البصقة :صـ٦٤
٥-السابق : صـ٢٤
٦- بندق : صـ٦
٧- السابق : صـ٣٩
٨- السقف : صـ٢١

وقد تتحول الرؤية إلى وجد صوفى، ولا أعنى بالصــوفية الزهــد، والمسبحة الطويلة، والملابس المرقعة بألوان غريبة، والتمايــل يمينــاً ويساراً على إيقاع رتيب، بل أعنى بها نوعاً مــن النشــوة والعشــق، ونشدان الغائب غير المعلوم فى الحاضر المادى.

إن الجمادات فى الرواية القصيرة تمتلىء بالحركة والحيــاة، فنــرى فيها غير الموجود، ففى"طرح البحــر" نــرى " البحــر انطلــق " (١) والأرض " تستجيب لرغبة البحر ترتمى تحت قدميه (٢)،والكون يهدد "أهدد الأرض والنباتات والأشجار والسماء "(٣)

إنها ليست مجموعة صور صامتة، إنها رســوم متحركــة حولــت الرواية من كونها مجموعة من الألفاظ تقرأ إلى شاشة كبيــرة تتحــرك عليها مجموعة صور تكون بحركتها المحسوبة دراما واضحة المعالم.

ـ الالتفات:

يلعب الالتفات دورا لا بأس به فى شعرية السرد، والالتفــات الــذى أقصده هو الالتفات بمفهومه الواسع، الذى يشمل الانتقال مــن صــيغة التكلم والخطاب والغيبة إلى واحدة من هذه الصيغ، ويشمل كل انحراف أو انتقال بالأسلوب عن الطريق العادى المألوف الــذى بــدأ بــه،مثل اختلاف صيغ الأفعال فى السياق الواحد من ماض إلى مضارع ومــن مضارع إلى ماض، والعدول عن الاسم إلى الفعل، أو العدول عن الفعل إلى الاسم.

ونرى الالتفات الناتج عن اختلاف الضمائر فى رواية " طرح البحر" يقول خلف " :"هيا نبحث عن شكل يليق باختصارنا البطىء معاً، ضاق

١-طرح البحر:صــ٢٨

٢- السابق:صــ٨

٣-السابق:صــ١٢

خلف بحياته،إن من يطلب من الحياة القليل لا يحصل علـــى أى شـــىء بالمرة "(١)

إن العبارة تبدأ بضمير الخطاب، ثم تحول الى الغياب، ثم الخطـــاب، وهذا الطواف بين الضمائر يفجر دلالات متنافرة تؤكد رغبـــة خلـــف الدفينة فى التغيير، ويؤكد للغة النثر خصيصة شعرية هى " الغموض".

ونرى الالتفات الناتج عن اختلاف صيغ الأفعال فى قول الراوى فـــى رواية "بنـــــــدق" : " خلعت سترتى وتوجهت إلى المطبخ. أهـــرب من الوقت وأذى القعود"(٢)

بدأ الراوى حديثه بصيغة الماضى " خلعت – توجهت " ثم تحول إلـــى المضارع " أهرب "

ونرى الالتفات الناتج من العدول عن الاسم إلى الفعل فى قول نفس الراوى عن أحد أصدقائه : " ناعم ولئيم ومتلون ومجنون، يعشق ذاته يتواجد فى الزمن الواحد فى عشرة أماكن " (٣)

لقد بدأ الراوى حديثه باســـم الفاعـــل " نـــاعم" ثـــم تحـــول إلـــى الفعـــــــــل " يعشق"و " يتواجد".

ونرى العدول عن الفعل إلى الاسم فى قول الـــــــراوى فى رواية " بيوت وراء الأشجار" : " يطفىء أضواء المقهى. الفجر يلـــوح فـــى الأفق، ويقف متعباً مكدوداً على عتبة المقهى " (٤)

بدأ الراوى كلامه بالفعل " يطفىء"، ثم عدل عن الفعل فـــى الجملـــة الثانية الى الاسم " الفجر "، ثم عاد إلىالفعل فى الجملة الثالثـــة، وبـــدأ بـــ"يقف"

۞۞۞۞۞

١– السابق : صـــ٥٧

٢– بندق :صـــ٣٦

٣– بندق : صـــ٣٦

٤– بيوت وراء الأشجار :صـــ٣٢

إن كنت لن أتوقف أمام الغرض من العدول عن الاسم الى الفعـل، والعكس لأن المقام ليس مقامه، فإننى سأتوقف أمام وظيفة الالتفات التى أراها تتخطى عملية تنشيط السامع وتطريبه، لأن الوقوف أمـام هـذه الوظيفة فيه ظلم للالتفات، الذى أراه يغلل الأسلوب بغلالة من الغموض، وهى خصيصة شعرية، تكسب النثر نكهة جديدة وتحلق به فى أجـواء شعرية بعيدة تلغى قول أبو إسحاق الصابى فى توضـيح الفـرق بـين الشعر والنثر : " إن طريق الإحسان فى منثور الكلام يخـالف طريـق الإحسان فى منظومه؛ لان الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه فى أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض فلـم يعطـك غرضه إلا بعد مماطلة" (١)؛ فالغموض ارتبط بالنثر ارتباطه بالشعر.

ـ التشكيل الأسلوبي :

أقصد به التحكم فى طول وقصر الجمل، والدمج بين الجمل الطويلة، والجمل القصيرةالتى قد تكون كلمة واحدة، وهو تحكم يولد شكلا مـن أشكال الإيقاع يقـول الـراوى فـى روايـة " السـقف " : " دارى. مقرى.تاريخى.. عنوان يعرفنى الناس بها. ويعرفونها بى "(٢)

ويقول الراوى فى " طرح البحر" : " سألت نفسى عن أيام القـاهرة والإسكندرية، الدراسة، النجاح، الفشل، الهروب، العودة، إلى هنا هجـم الجميع على الطعام سمعت حديثاً عن الطعام، كثرته، د سامته، طريقة صنعه"(٣)

إن النقاط والفصلات المتتالية بين " اللقطات/ الجمـل "تتحكم فى

١- ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر فى أدب الكاتب، الشاعر، تحقيـق أحمـد الحوفى وبدوى،نهضة مصر،القاهرة ج٢ (بدون) صـ ٧

٢-السقف :صـ٤١

٣- طرح البحر : صـ٢١

سرعة وبطء الإيقاع الذى ينعكس على موسيقى السرد، ويخرجه من كونه مجرد نثر تقليدى، ليدخله فى زمرة النثر الشعرى.

وقد تتعدى شاعرية التشكيل الأسلوبى النقاط والفصلات وحروف العطف عندما يركز الروائى على ظاهرة إيقاعية، مثل احتواء الدوال على حروف متشابهة تنتج علاقة صوتية خفية أو ظاهرة.

يتضح ذلك فى قول الراوى فى رواية " السقف" :

دارى

مقرى

تاريخى

عنوانى

فحرفا الراء و الياء يربطان بين الدول " دارى – مقرى – تاريخى، وحرفا الألف" والياء" يربطان بين الدالتين " تاريخى – عنوانى" وهذا الربط يولد لوناً من ألوان الموسيقى الهادئة الشبيهة بموسيقى الشعر إلى حد بعيد.

– الضمائر

إن التركيز على هندسية الضمائر فى لغة السرد،يقربها من الشعرية؛لأنها تولد إيقاعا رقيقاً لا تجد الأذن مفراً من أن تألفه، فالضمير إذا ما وضع داخل السرد بتقنية محكمة، تتحول إلى لازمة، تشبه اللزمات فى شعر العامية. يقول الراوى فى رواية " بندق" : أم الأولاد هى، مسكينة هى، صريعة مواضعات اجتماعية هى، سليلة تخلف راسخ هى "(١) .

إن تكرار الضمير " هى " فى نهاية الجمل الأربع كسر رتابة السرد وولد إيقاعا شعريا انتقل باللغة إلى آفاق جديدة، تختلف عن آفاق النثر، وتشبه إلى حد ما أفاق الشعر.

وقد يكون الضمير متصلا كما فى قول الراوى فى رواية " السقف":

١– بندق : صـ٤٢، ٤٣

" علاقتى بدارنا عريقة، فكيف أبرحها وفيها كل شىء عن عائلتنا المديدة المجيدة.أنفاس أجدادى. كتبهم. لوحاتهم. ذكرياتهم. صورهم بصمات أصابعهم.. أثار أقدامهم.. زفير دخانهم.. أنين جراحهم.. فيها سيرتهم. فرحهم. غضبهم. قلقهم. صراعهم. صبرهم. زرعهم. شمسهم. قمرهم. سهرهم. آمالهم. "(١)

إن الضمير " هم " لا يمكن النظر إليه على أنه ضمير عائد على اللفظة " أجدادى " فقط ؛ فالمد " الخفيف " الناتج عن الإعراب، جعل له قيمة صوتية حولت الدوال الى موتيفات كونت لحنا هادئا مناسبا لحالة الراوى النفسية.

إن اللغة فى الرواية القصيرة تحل محل الموسيقى التصويرية فى الدراما التليفزيونية والسينمائية، فهى لا تجذب لب المتلقى فقط، بل تسيطر على مشاعره، ووجدانه بما يلائم الموقف.

- *القفزات الزمانية :*

تجبر القفزات الزمانية المتلقى على العيش فى عالم غير واضح المعالم،عالم أسطورى يسبح فيه المرء نحو شواطىء غير مرئية، لا يخرج منه إلا إذا استيقظ من عملية القراءة.

يقول عبد الرحمن السيسى فى رواية " البدء والأحراش" عن وليده :" حبا على يديه وركبتيه وقلد نباح الكلاب..كان يخاف الكلاب ولو رآها من النافذة يصرخ فى فزع..أنا أيضا أكره نباح الكلاب..تجمعوا فى الفناء الفسيح وراحوا ينبحون بأصوات مقبضة..جدتى كانت ملقاة على حشية فى الركن..تواصل عذاب الموت..برغم أنها فارقت الحياة لم تكف عن النباح..حملت وليدى وعاهدت نفسى على الترويح عنه هذا المساء " (٢)

١- السقف : صـ٤١

٢-البدء والأحراش : صـ١٠٨

إن الزمن في الفقرة السابقة يقفز نـــحو الماضي بدايـة مــن اللفظة "جدتي" قفزة تجبر المتلقي على الخروج من العالم الذي رسـمه لنفسه في بداية الفقرة للدخول في عالم ضدي لا تربطه بالعالم الأول أية روابط شكلية أو شعورية، ثم الخروج للدخول في عالم ثالـث مخـالف للعالمين السابقين.

إن هذا التنقل بين العوالم المختلفة، يقرب السرد الروائي من الشعر المحلق صاحبه في أجواء الخيال الرافض الثبات والاسـتقرار وكأنـه يستمد حياته من حركته. ولهذا القفزة "ضرورة فنية في السياق الروائي، لأن الذات تعتمد في ترابط السياق على الحـالات الشعورية والنفسـية. والحالات الشعورية لا ترتبط بالديمومة الزمنية من حيث سرد الأحداث الزمنية للذات المتموجة والسابحة فـي غياهـب الماضـي، وضـياع الحاضر، وضبابية المستقبل "(١)

إن التأمل المتأني في المادة الملموسة للروايات القصيرة يدفعني إلى القول بأنها مادة شعرية بالدرجة الأولى في أغلبها، أو هي قصـائد ذات طبيعة خاصة،هي شعر وليست بشعر ، أو هي أغنية كثيفة معبرة.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو، هل نحن في حاجة إلى لغة شعرية تحل محل لغة النثر القصصي التقليدية؟

وأرى أن الرواية عامة، والرواية القصيرة بشكل خاص تحتاج إلى هذه اللغة،التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، فهي لغة لهـا رمزيتهـا، ودلالتها على رفض الواقع، لغة تسود القليل من السطور لكنها تعبر عن الكثير من المضامين، ألفاظها جمـل، وجملهـا سـطور، وسـطورها صفحات،لغة تنسج من الكلمات لوحات، يراها المتلقـي، ولا يقرأهـا، ويشم عطر حروفها، ويرشف شهد جملها " فالسحر اللغـوي إذا غـاب

١ــ بناء الزمن في الرواية المعاصرة : صــ١٠٥

عن العمل الروائى، غاب عنه كل شىء. غـــاب الفــن وغـــاب الأدب معاً"(١)

۞۞۞۞۞

ـ الصيغ السردية والسارد

إذا كان النقاد لم يختلفوا حول وجود السارد، ووظيفته، فإنهم اختلفـــوا حول مسميات تصنيفاته حسب علاقته بالسرد، وهى خلافات قالت عنها الدكتورة أنجيل بطرس سمعان – كما عرضت ســـابقاً–* : " تســـميات وصفية لا تخلو من التحذلق فى بعض الحالات" (٢)

وإن كنت قد حددت شكل السارد فى الرواية القصيرة بأنه:

١– السارد المشارك فى الأحداث "أنا ".

٢– السارد المشاهد للأحداث " هو ".

٣– السارد المشاهد المشارك.

فلابد أن أشير هنا إلى اختلاف التناول،فالتناول فى هذا المقـــام لغـــوى صرف.

أولاً ـ السارد المشارك فى الأحداث "أنا":

هو الذى تصلنا الأحداث والمشاهد من خلاله، لأنه جزء منها، ويعتمد على ضمير المتكلم اعتماداً كلياً، وترتبط به بعض اللزمات السردية التى لا يمكن ردها إلى المصادفة البحتة، مثل سيطرة الصيغ المستقبلية على سرده، واختفاء صيغ الماضى.

ويتضح "السارد المشارك" فى قول الراوى فى رواية " بندق": " برد طوبة يفتت العظام، والليل يوغل مبكراً، وصمت بليد خـــــــال من

١–فى نظرية الرواية: صـــ١٣١

*انظر صفحة ١٧٢ من هذه الدراسة

٢- دراسات فى الرواية العربية :صـــ١٠٧

الإيحاء. وأستكين في زمن كئيب إلى التسليم بالاجدوى، وفي مكمني يفترسني السقم. تظل الأوراق بيضاء، والكلمات شحيحة، مع موجات متعاقبة من السأم، ويشق الصمت لغط ويتكسر عن أصوات هرولة، ومن بعد قريب أسمع نواح زوجتي..
- ارموه بقى... زهقت " (١)

يتضح في هذا الجزء طغيان الصيغ المضارعة الدالة على الاستقبال " يفتت- استكين - يفترسني - تظل - يشق - يتكسر - أسمع" على الصيغ الماضية التي لم تستخدم سوى مرة واحدة "زهقت"

ويقول عبد الرحمن السيسي في" البدء والأحراش" : " تعودت السير لمسافات طويلة في الليل.. يهرب مني ذهني في أشياء لا تلتصق به حين العودة.. كل ما في الأمر تمرق الأضواء في عيني، ويعدو طيف بجواري أو يموء قط.. فقط أتحرك وأضرب في الطرقات" (٢)

وفي هذا الجزء يتضح - أيضاً - طغيان الصيغ الدالة على الاستقبال، مثل " يهرب - يلتصق - تمرق - يعدو - يموء - أتحرك - أضرب" لكن لابد أن نضع في الاعتبار أن الطغيان هذا على سبيل الشيوع؛ " لأن النفس الإنسانية الساردة لا تقاس بمقاييس هندسية خالصة، لكنها تشكل السرد وفق عوامل عديدة، كالموقف الحياتي، والجوانب النفسية والشعرية والاجتماعية، والسياسية والثقافية والاقتصادية "(٣)

وإذا كانت اللزمات السردية علامة تميز الراوي المشارك في الأحداث عن غيره من الساردين، فإنه يتميز بميزة أخرى، هو كونه منتجاً للأفعال، قائداً للأحداث والأشخاص، متحكماً في أبنية السرد.

١-بندق : صـ٦
٢- البدء والأحراش : صـ٦٣
٣- آليات السرد في الرواية العربية: صـ٤٥

هو السارد الغائب، المشاهد للأحداث التى يرويها عن الآخرين، دون أن يشارك فيها، مستخدما ضمير الغائب " هو "،وأهم ما يميزه اعتماده على الصيغ الماضية، ومحاولته الدائمة تأكيد شرعية وجوده عن طريق الربط بين الحدث والتعليق المنبثق عنه.

ويظهر السارد المشاهد فى رواية "قضية أبو الفتوح الشرقاوى"، و"بيوت وراء الاشجار "، و" البصقة"

يقول الراوى فى الرواية الأولى :" أغمض أبو الفتوح عينيه، وشرد إلى بعيد تذكر أيام الطفولة كانت زوج أبيه القاسية تحبسه وتتركه بلا طعام، ذات مرة سرق قطعة من اللحم فضربته ضربا مبرحا، فلم يجد مخرجا سوى أن يزعم أن القطة هى التى اختطفت قطعة اللحم.. ومرة أخرى نفس القطة شربت اللبن.. كان يجد فى الكذب نجاته من العذاب.. حتى عندما كبر كانوا يطالبونه بأن يبع بالتسعيرة.."(١)

تظهر الصيغ الماضية فى الفقرة السابقة جلية، مثل " أغمض – تذكر – كانت – سرق – ضربته – اختطفت – شربت – كبر " وهى صيغ تنفى عن السارد تدخله فى الأحداث، وتجعل التفاعل داخل النص بين الشخصيات، دون توجيه من السارد.

ويقول السارد فى بيوت وراء الأشجار : " بحث عن جلبابه فى العتمة.عنتر يعلقه على مسمار فى الحائط. فتح الباب فى هدوء وخرج. هى المرة الأولى التى يخرج فيها من الحجرة. عتمة الفجر ونسمة باردة جففت عرقه.كأنما أفاق فجأة من نوبة مرض. متلفتا حوله. مدققا النظر فى كل شىء"(٢)

١- قضية أبو الفتوح الشرقاوى : صـ١١٠

٢-بيوت وراء الأشجار : صـ١٠١

وفى الفقرة السابقة نرى الغلبة للصيغ الماضية "بحث، فتح، خرج، جففت – أفاق"

ويقول الراوى فى "البصقة" عن الضابط مجدى: داس ثلاث مرات. اندفع عدد من الضباط إلى باب الغرفة، خطف الجاكت من الشماعة الأنيقة التى وضعتها سوزى خلف مقعده، أدخل ذراعه فى كم وترك الأخر معلقا، أمسك بفنجان القهوة فى يده الخالية من الكم، هكذا يبدو منهمكاً ومستعجلاً "(١)

ويتضح فى الفقرة– أيضاً –غلبة الصيغ الماضية " داس – اندفع – خطف وضعتها – أدخل – أمسك " التى تنفى تدخل السارد فى الأحداث.

ثالثا – السارد المشاهد المشارك.

هو السارد الذى يسرد عن الآخرين والذات فى أن واحد، فيسرد المواقف والمشاهد والأحداث التى تمر بشخصيات الرواية، ويجعل الشخصية تروى عن نفسها، وهى وسيلة لإثراء النص الذى يتجاور فيه الغائب والحاضر فى آن واحد. ويتميز بغلبة الصيغ المضارعة.

ونرى السارد المشاهد المشارك فى رواية " إسكندرية ٤٧"، يقول : "هذه الحديقة هى الدنيا كلها بالنسبة لأم صفية.. كل ركن فيها، بل كل شبر..يبعث فى قلبها ذكريات زهران.. جاءت معه من بلدتها، وكانت هذه الحديقة أرضا جدباء تحيط بالقصر، ولم يمر وقت طويل حتى تحولت إلى خضرة متناسقة، وشجيرات وزهور وورود..ورغم ذلك يا زهران.. لا لم تكن تلقى إلا كل إهانة.. حمدى بك وزوجته التركية يريدان أن أخدم فى القصر..ولكنك تأبى فى إصرار أن تترك زوجتك حجرتها فى الحديقة (٢)

١- البصقة : صـ ٣٣

٢-إسكندرية ٤٧ :صـ٢

إن حضور الصيغ المضارعة " يبعث – يحيط – يمر – تترك – ـى – يريدان – أخدم – تأبى " فى الفقرة السابقة، يثبت تدخل الكاتب فـ سلوكيات الشخصية بالتوجيه، وهو تدخل أراه مرفوضاً لتقيـده حركـ ة الشخصية.

- مستويات اللغة الحوارية

لغة الحوار في العمل القصصى لا تعدو أن تكون مجـرد أداة مـن الأدوات المساعدة على تكوين العمل، وليست عنصـراً أساسـياً مـن العناصر المشكلة له كاللغة السردية، والشخصيات، والفكرة، والزمـان، والمكان، والصدق الفنى، والتشويق، تلك العناصر التى بدونها يضـحى العمل القصصى ضرباً من ضروب العدم، فبدون اللغة الحوارية يظهر العمل القصص وبدونها لا تقل قيمته.

والحوار هو " اللغة المعترضة التى تقع وسطاً بين المناجـاة، واللغـة السردية، ويجرى بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائى"(١) أو القصصى، فهو اللغة التى يعبر بهـا الكاتب عما تعانيه شخصياته أو تفكر فيه، تعبيراً فنياً يشعر المتلقى بعدم تدخله فيما تتحدث به.

. والحوار كى يكون جيداً يجب أن يكون مركزاً مكثفاً، حتى لا تصـبح الرواية مسرحية، ويضيع السرد والسارد، ويكون وسيلة يتعـرف بهـا القارىء على شخصيات العمل، وألا يبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يصبح نشازاً، وسط الجمل المكونة للسرد الروائى، فيقضى عـلى الانسجام اللغوى الذى لا يمكن الاستغناء عنه داخل العمل الروائى. كما يجب أن يكون مناسباً لواقع الشخصية الاجتماعى،ومزاجهـا النفسـى، ومستواها الفكرى ولابد أن تكون تراكيب الحوار وعباراته ذات نغمـة ملائمة للسرد السابق واللاحق عليه، وملائمـة لعواطـف الشخصـية المتكلمة، حتى يتحقق الائتلاف بين اللفـظ والمعنى، ويتطلب هذا مـن

١- فى نظرية الرواية :صـ١٣٤

الكاتب أن يضع فى اعتباره أن المتلقى يقرأ بأذنه وعينيه، فهو لا يقرأ الكلمة فقط، بل يسمع إيقاعها وجرسها، وفى بعض حالات التعمق يشعر بإشعاعها العاطفى.كما يجب أن يكون عضوياً – قدر الإمكان – " أى ضرورة من ضرورات اللعبة ذاتها، جزء من قطعة النسيج المرسومة التى يمكن أن نتخذها رمزاً لأقصى ما تصل إليه القصة الناجحة من الإحكام والاتقان"(١)

◇◇◇◇◇

وللحوار فى الرواية القصيرة عدة مستويات، فيأتي باللغة الفصحى حيناً، وباللهجة العامية حيناً، وبلغة وسطى تجمع بين الفصحى والعامية فى سياق واحد حيناً أخر، وبلغة تقرأ على الوجهين، الفصيح والعامى فى أحايين.

فنجيب الكيلانى يستنطق شخصياته باللغة الفصحى، ويتضح ذلك فى حوار بين الطفل

شوقى" وأمه.

– كانت ستقتلنى

من يا حبيبى

– المرأة الجميلة..الجثة

– الموتى لا يقتلون أحداً يا ولدى

– بل يقتلون

ربتت أمة على رأسه فى حنان قائلة:

– نم باطمئنان إنك فى حضن أمك.. وأنت تقول أنك لم تر شيئاً

– لكنهم يقولون أنهم رأوا (٢)

١– نظرية الرواية : صـ٤٥

٢ـ قضية أبو الفتوح الشرقاوى:صـ١٤

وليست الفصاحة فقط ما يميز حوارات " نجيب الكيلانى"، فـالتكثيف والتركيز علامة مميزة لها، فلا تتعدى الجملة الحوارية – أحيانا " كلمة واحدة" لكنها تؤدى ما لاتؤدية جمل طويلة.

يقول الطالب شعبان عبد اللطيف، وقطيفة زوج أبو الفتوح الشرقاوى:

– أنت ؟؟

– نعم

– لماذا لم يخرج أبو الفتوح معك؟

– لكل شيء ميعاد

– المساكين تـأتى مواعيدهم متأخرة..بعد أن يفيض الكيـل، وتجـف الدموع

– هو قادم إليك

– كيف؟

– أنا أعرف (١)

إن هذا الحوار المقتضب، تظهر فيه إمكانات تؤكد أن البساطة فـن، فاستفهامات "قطيفة"، والجملة البكائية "المساكين تأتى مواعيدهم متأخرة بعد أن يفيض الكيل، وتجف الدموع " لها إشـعاعها العـاطفى المـاس دواخل المتلقى.

لكن يعيب حوارت الكيلانى، عيب مرتبط بالكاتب ارتباطـا شـديداً، فهو – ومع ريفيته– غير قادر على تقمص شخصياته، التقمص النـابع من معايشة ظاهرة لفترات طويلة، فتقمصه للشخصية تقمـص عـابر، أوقعه فى خطأ استنطاق الشخصيات بما يرتفع على مستواها العقل.

تقول"قطيفة" زوج "أبو الفتوح الشرقاوى" فى الناس بعد القبض علـى زوجها، واتهامه بالعمل كجاسوس لهتلر:

" هو لا له فى العير ولا فى النفير.. والله العظيم كله تلفيق..

١– السابق : صـ٤٨

- أحلف بالطلاق من ذراعى إنه تلفيق بتلفيق.
- دا فجر ياناس.. مال أبو الفتوح وهتلر ؟؟كلام فارغ يا عالم..حكومة فاضيه"(١)

وهو منطوق يفوق مستوى الشخصية العقلى، ويقضى علـــى الصـــدق الفنى، فمن الصعب قبول عبارة " لا له فى العير ولا فى النفير " مـــن فلاحة أمية، حتى وإذا كنا من أنصار الحوار الفصيح

هذه الزلة التىوقع فيها " الكيلانى" حاول " سعيد بكر" تفاديهـــا فـــى روايته " البدء والأحراش" بإضفائه بساطة على حواره الفصيح، ليبـــدو مـــقبولاً وسط السرد ومن الشخصيات.

يقول الحمروش قبل سفره، لعبد الرحمن السيسى :

- سأفقد صحبتك
- وأنا كذلك
- سأذكرك كثيراً.
- قال:
- أدوات شربنا معدة.. وأعده بنفسك
- مشروبك لاغنى لى عنه

قال :

ليس عندى غيره

قلت:

- سأفقدك يا حمروش.

قال:

- لن أغيب أكثر من عام (٢)

إن الحوار فصيح، لكن سهولته تجبر المتلقى على قبوله من شخصـــية أمية، مثل الحمروش، فلا وجود فيه لتوحش لغوى يعوق انسيابيته.

١- السابق :صـــ٣٤
١- البدء والأحراش :صـــ٩٤،٩٥

ويأتى الحوار كله باللهجة العامية كما فى رواية " بندق" لمحمود حنفى.
يقول ابن الراوى لأخته:
– إيه الكركبة دى..؟
– البيت محتاج نضافة..أسيبه وسخ وريحته وحشه
– وأنا بقى عاوز الحمام وانتى ملياه كركيب، ومغرقاه ميه.
– شيل كل حاجة على جنب، ونشف الميه بنفسك..
– مش ممكن.. سيبى إلى فى إيديك وتعالى روقى الحمام
– أنا ما بشتغلش عندك
– مش إنتى إللى عملتى الفوضى دى(١)

وقد تأتى العامية لغرض تكنيكى كالتعبير عن المكان بتركيز الكاتب على لزمات صوتية مرتبطة بمنطقة اللهجة، كما فى رواية "إسكندرية٤٧" فالحوار فيها صارخ بالمكان مسرح الأحداث.
يقول طفلان فى بداية الرواية:
– هو إيه ده.. طب والله العظيم لنط وأجيب الكورة
– طب ورينا شطارتك إن كنت ملك.
– بس حد ينط معايا
– أيوه ياعم.. قول كده.. آنى ماليش دعوة.
– آنى حنروح
– وآنى كمان (٢)

إن العامية فى هذا الحوار توافق تماماً لهجة النطق بالإسكندرية، التى تتميز بغلبة ضمير الجمع "حنروح" واستخدام " آنى " بدلا من ضمير المتكلم "أنا"

وإن كان " عبد الفتاح.رزق" فى " إسكندرية ٤٧" قد أراد فائدة فنية من وراء عاميته، فائدة تجعلها عند البعض مقبولة إذا ما وضعت بجوار

١-بندق :صـ٣٩
٢- إسكندرية ٤٧ صـ٩

عامية " محمود حنفى" فى "بندق" فإننى أرى صعوبة قبول العامية من الكاتبين، حتى ولو كان لها فائدة فنية ما، فهى لم تتعد محادثة عادية نقلت نقلاً حرفياً، دون الاهتمام بتناقض النقل الحرفى مع الخلق الفنى.

وإن كان بعض النقاد يحاولون الدفاع عن هذا الحوار العامى، ويعتبرونه وسيلة لمحاكاة الواقع، تشعر القارىء بأنه أمام شخصيات حية، ماثلة أمام العين، وفى متناول السمع فإن ذلك الدفاع لا يمكن قبوله، لأن الفصحى لا تعجز عن ذلك، فإمكاناتها الفنية ومرونتها تفوق إمكانات ومرونة العامية.

ويأتى الحوار بلغة وسطى تجمع بين الفصحى والعامية فى سياق واحد كما فى رواية "بيت الياسمين" لإبراهيم عبد المجيد.

يقول شجرة لصديقه حسنين:

- حسنين أرجوك لا أستطيع أن أضحك.
- لا تضحك
- طيب. طيب..هل عرفتنى كذابا؟
- أكبر كذاب فى مصر والعالم العربى أيضاً.
- طيب. طيب الأن أريدك أن تصدقنى. أنا لا أريد إلا شيئين اثنين أولهما أتزوج. والثانى أن أترك النقابة.(١)

إن الحوار يجمع بين الفصحى والعامية التى ظهرت فى قول حسنين "طيب"

ونرى اللغة الوسطى فى رواية " البصقة" فى حوار بين الضابط "مجدى " والدكتور " مدحت سلام".

- جاوب يا دكتور ماذا تقصد؟
- لا أقصد شيئاً.

١- بيت الياسمين صـ١٢٣

- هل تقصد شخصاً محدداً
- لا لا أقصد أحداً، والحقيقة..
- لا حقيقة ولا حاجة، أنا غلطان إنى ضيعت وقتى معاك، حضــرتك تبقى تقول اللى انت عايزه فى النيابة(١)

ومثل هذه الحوارات لا أرى لها فائدة فنية، فالكلمات العاميــة وإن كانت قليلة – تطمس بريق الفصحى، وتعوق تسلسلها. قد تبدو ذائبة فى السياق الفصيح، لكنها فى الحقيقة مرهقة له.

ويأتى الحوار بلغة تقرأ على الوجهين، الفصيح والعامى، أو تفــوح منها رائحة العامية، لتركيز الكاتب على جمل كثيــرة التدوال علــى الألسن.

ويتضح ذلك الحوار فى رواية قضية أبو الفتوح الشرقاوى " :
يقول الضابط لأبى الفتوح :
- هل هذه الجثة التى شاركت فى قتلها يا أبو الفتوح
- هى نفسها يابك
- وكيف تعرفت عليها؟
- سبحان الله.. رأيتها بعينى هاتين حية – وميتة
- والرأس يا أبو الفتوح؟
- يميناً بالطلاق بالثلاثة لا أعرف أين ذهبوا بها.
- ومن الذى أتى بالجثة الى هذا المكان ؟؟
- علم هذا عند الله.
-هل لك أقارب فىالمنطقة؟
-أنا مقطوع من شجرة
- ولا لزوجك قطيفة؟

١- البصقة: صـــ ٣٣

– آه..أين انت يا قطيفة يا أم اليتامى؟(١)

إن هذا الحوار الفصيح تكثر به الجمل التى تقرأ على أنها عامية، مثل " سبحان الله – حية وميتة – طلاق بالثلاثة – علم هذا عند الله – مقطوع من شجرة – أم اليتامى " وهى جمل تخلق ألفة بين المتلقى والنص.

ومثل هذا الحوار، هو الأمثل فى الفن القصصى فهو يستغل كل مكونات الفصحى، ويستفيد من قرب العامية من الذهن، ولا يمكن أن يعاب على كتابه، تقعر،أو انحدار، أو سفه لغوى.

۞۞۞۞۞

- وظيفة الحوار

أولا – التعبير عن الأفكار:

الشخصية فى العمل الروائى صورة للشخصية فى الواقع المعاش، لها فكرها، وانتماؤها السياسى والدينى، ولها مواقفها من الأحداث المحيطة بها. وقد نجح الحوار فى الرواية القصيرة فى التعبير عن فكر الشخصيات، كافياً الكاتب عن الخوض فى سرد قد يشغل صفحات. لا تتمشى مع طبيعة الرواية القصيرة.

يقول أحد أصدقاء الراوى فى رواية "بندق":

– الاتحاد السوفيتى باق، وسيعود

– أى شىء سيعود يا سيدى؟

إلا يكفى البشر أو هاماً غرستها فى أعماقهم الديانات حتى تحملوهم عبء وهم جديد، إلا يكفى البشرية ما تعانيه من عذاب سوء التفاهم وقصوره حتى تضيفوا إلى معانتهم عذاب الخداع.

اهتاج وصاح :

١- قضية أبو الفتوح الشرقاوى :صـ٥٥

- عدمى متفسخ..لا قضية لك

عقب على الفور:

- أشرف من الكاذبين.(١)

إن الحوار كشف الجانب الفكرى للشخصيتين، فظهرت الأولى ماركسية واهمة، رافضة الاقتناع بالصراع الحضارى، والشخصية الثانية ملحدة، ترى الديانات السماوية سبب الأوهام التى تحيط بالبشر، شخصية غير مهمومة بمسألة الانتماء الفكرى.

ثانيا – تجسيم الشخصيات والأحداث:

من وظائف الحوار فى الرواية القصيرة، تجسيم الشخصيات، والأحداث وإضفاء نوع من الحيوية على المشهد القصصى، وهو بذلك أخذ وظيفة من وظائف السرد وحل مكان صفحات سردية طويلة.

فالحوار بين " أبو الفتوح والشيخ المداح يجسم شخصية الشيخ على صفحات العمل:

- ضربونى يا مولاى
- منهم لله يا ولدى
- كنت فى دوامة لا أعرف لى رأسا من رجلين
- لن يضيعك الله
- كنت أقول كلاماً يخرج من دون وعى.
- لا يصح إلا الصحيح يا أبو الفتوح
- فى البداية كان مزاحاً وتسلية
- هذا هو خطؤك
- لم أكن أعلم أنه سيلف حبل المشنقة على رقبتى
- لعلك تعلمت الدرس
- هذه الدنيا كل مجرم يريد أن يلقى بجريمته على برىء

١- بندق : صـ٣٢-٣٣

– عم الفساد..حكم الأبالسة(١)

إن الحوار مجسم لشخصية المداح، فالجمل المقتضبة التى نطق بها "منهم لله يا ولدى – لن يضيعك الله – لا يصح الا الصحيح – هذا هو خطؤك – لعلك تعلمت الدرس – عم الفساد – حكم الأبالسة" ترسم بقصد أو غير قصد – صورة للوقار والتسامح، وتجبر المتلقى على تخيل صورة حكيم هادىء الطبع رزين،يزين وجهه نور الإيمان وهى صفات لم يتعرض لها نجيب الكيلانى، لكنها ظاهرة من الحوار.

ويأتى الحوار مجسماً للحدث فى رواية " بيوت وراء الأشجار" " لمحمد البساطى تقول "أمينة" وهى تلاعب نفسها السيجة، لسعدية المنتظرة حتفها.

– سعدية

– نعم يا أمنية

– ستقولين لمسعد

– أقوله له ماذا ؟

....

– إننى أخذت مصاغك

– وأين أراه لأقوله له ؟

– حين يأتى ليقتلك

– لن أقول له

– طول عمرك تكرهيننى، وستقولين له

– لن أقول

– وإذا سألك عن المصاغ.

– لن يسألنى

– لماذا لا يسألك؟

– لا أعرف لم يسألنى أبداً عنه

١- قضية أبو الفتوح الشرقاوى: صـ٨٥

- وإ ذا ضاع شيء منه
- لم يضع شيء منه
- أقول إذا.. إذا ؟
- لا أعرف
- سيبحث عنه بعد موتك
....
- سعدية.
- نعم يا أمينة
- سيبحث عنه .
- لا أعرف
- أنا أعرف مسعد سيبحث عنه

أخرجت بعض القطع الحمراء من اللعبة، القطع السوداء ناحيتها انتشرت علىهيئة قوس نقلت واحدة منها فى قفزتين، وازاحت بها قطعة حمراء.

- قولى له أنك أضعتها

نفس القطعة السوداء لا تزال بيدها، تضغطها فى تحفز داخل المربع.

- قولى إنك أعطيتها للولد.أه أعطيتها له.

نقلت القطعة السوداء إلي مربع فى الخلف

- سعدية ؟
- نعم يا أمينة
- ستقولين له ؟
- سأقول (١)

إن الحوار الذى لم أستدل سوى بنصفه تقريباً، يجسد الحدث، بشكل يفوق تجسيد لغة السرد له، ويضفى عليه حيوية لا توجد فى لغة السرد، فطوله يوحى بتعمد " أمينة " الاسترسال فى محاولة منها للاستئناس

١- بيوت وراء الاشجار : صـ٨٩ ـ ٩٠ - ٩١

بصوت " سعدية " دفعاً للخوف والملل، ورد " سعدية" المقتضب يــوحى باستسلامها للقدر. لكننى –مع ما أضافه الحوار الى العمل – أراه لطوله لا يتمشى مع مبدأ التكثيف الضرورى فى الرواية القصيرة.



إن الملاحظ فى الرواية القصيرة اعتمادها على استراتيجية بنائية تكاد تلغى الحوار بين الشخصيات، وأرى أن ذلك قد جعل الشخصيات حبيسة وعيها، ولا تستطيع الخروج، وهو ما يناسب مسألة القصر ؛ فــانطلاق الشخصية بين عدة عوالم يتطلب سردا واستطرادا قد لا يتمشــى مــع طبيعة الرواية القصيرة، كما أن هذا الحبس خلق جوا كابوسيا معــادلا للواقع الذى تعيش فيه الشخصية، وفيه إشارة إلى انعدام الحــوار فــى الواقع الحياتى.



*الصورة الروائية دلالتها ورمزيتها

يقول هنري جيمس : إن الصورة النثرية يمكنها ببساطتها أن تفعل كل شيء، في ذلك سر قوتها وحياتها، فقدرتها على التشكيل ورمزيتها لاحد لهما (١) لكنها – ومع إمكاناتها التعبيرية العظيمة – لم تحظ بمثل ما حظيت به قرينتها في الشعر من الاهتمام والتنظير الكبيرين.

والصورة في حقل السرد وثيقة الصلة بمفهوم الصورة في علم النفس وفي الفن،فالصورة عند علماء النفس " تذكر واعي لمدرك حسي سابق"، وعند المهتمين بالفنون إما مرادفة للمجاز (استعارة – تشبية – كناية – مجاز مرسل) لصعوبة الفصل بين المجاز والصورة، خاصة عن التمييز بين دلالاتها المتعددة، أو هي " التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر والسمع والشم واللمس والذوق، أي أن بعض هذه الحواس أو كلها مجتمعة تدرك عناصر التجربة الخارجية" (٢)

فالصورة على ذلك إما مجازية تعتمد على المجاز، وتختلف قوتها وقيمة جمالها بقدر استثارتها لخيال المتلقي، فالتشبيه المفصل لا يمكن أن يتساوى تأثيره الاستثاري مع التشبيه البليغ،الذي لا يتساوى تأثيره ابداً مع الاستعارة بأنواعها،أو صورة لا تعتمد على شكل من اشكال المجاز، لكنها ذات قدرة استثارية لخيال المتلقي.

وقد عرف الشعر العربي الصورة الخالية من المجاز قبل النثر، فذو الرمة يقول :

عشية مالي حيلة غير أنني... بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده ... بكفي والغربان في الدار وقع

فالبيتان الخاليان من الخيال الاستعاري والتشبيهي قادران على استثارة خيال المتلقي وتحريك عوامل التصور في نفسه، بشكل قد لا يفوق المجاز، لكنه لا يقل عنه.

١- نظرية الرواية : صـ١٠٥

٢- د. محمد عناني : النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٩١صـ٥٦

والصورة شعرية ونثرية تختلف عن الصورة المرسـومة فـي كونها تشكيل زماني ومكاني في آن واحد، أما الصورة المرسومة فهي تشكيل مكاني فقط، " حقاً قد يوحي بالزمان في كثير من الحالات، فليس من الصعب على الفنان أن يجسم " الحركة" والحركة زمانية، وعندئـذ يمكن أن يقال أنه لا فرق بين الصورة اللغوية " الزمانية المكانية فـي طبيعتها " والصورة المرسومة. غير أن المسألة ليسـت مـجرد التغلب على العنصر الزماني في اللوحة المرسومة والإيهام بحضـوره، فما تزال هناك على الأقل المحسوسات الشمية، والذوقية التـي لا تقـل خطورة في تشكيل الصورة على المرئيات. فإذا قلنا إنه في اسـتطاعة الرسام أن يدل على هذه الأحاسيس كذلك في صورتة بطريقة أو بأخرى بقي الفرق الجوهري الذي يرجع الى طبيعة اللغة ذاتها أو – إن شـئنا الدقة – الى طبيعة الرمز اللغوي"(١)

وتختلف عن الصورة السنيمائية التي تأتي اللغة ظهيرا لهـا، فمـن الممكن فهم مشهد دون سماع لغته، على حين نرى اللغة في فنون الشعر والنثر هي كل شيء، فهي أساس القصيدة، والروايـة، والقصـة، وإذا نزعناها انهارت أبنيتها.

وبين الصورة الشعرية والنثرية نقاط خلاف، ففي الصورة الشعرية " نوع من التكثيف الشعوري الناتج عن تلاشي الأبعاد، أو القيود الزمانية التي تفصل بين الاشياء –والشعر برغم أنه فن زماني في جوهره – لا يعترف بأبعاد الزمان" (٢) على عكس فنون النثر (قصة – روايـة – مسرحية) المرتبطة بموضوعية الزمان الممتد في اتجاه ما.

وعلى هذا فالصورة الروائية صورة بينها وبين مكونات العمل علاقـة ما، المجاز فيها ذو أبعاد دلالية تختلف تماماً عن دلالتها التحسينيـة

١- الشعر العربي المعاصر : صـ١١٧ – ١١٨

٢- السابق : صـ١١٨

التزينية. فالعلاقة بين المعنى الحرفى والمجازى علاقة يستطيع الروائى المحنك أن يحملها الكثيروالكثير لخدمة عمله، فيعبر من خلالهـا عـن فكر، وشجنات عاطفية قد تحتاج إلى صفحات وصفحات. ولكى تفهـم الصورة النثرية لابد أن تقرأ متشابكة مع بقية عناصر النص الروائـى، أو بمعنى أخر، النظر إلى وظائفها الجمالية فى أنساق كلية " فالروايـة هى امتداد من الصور ذو تحبيك متوتر، وتداخل الامتداد والتـوتر أو على الأصح تقاطعهما، يفرز البنية الأصلية لكل رواية. لذا فإن هتـك حجب الصور الروائية باعتبارها مكونات، وإبراز وظيفتها ضمن البناء العام لن يكون فاعلا إلا من خلال تجاوز القراءة الوحيـدة الأفقيـة أو العمودية، واستبدالها بخطة التقاطع "(١)

ولابد أن ينظر للصورة الروائية نظرة كلية تتراص فيها المشاهد مع الصور الجزئية لتكون النسيج الكلى للرواية، الذى هو الصورة الكليـة نفسها والنظر للصورة من هذه الزاوية لا يعتمد على العلاقات السببية، بل على الترابطات النفسية فهو " يتطلب رمزية أو صـورية لا تنـتظم فيها حالات الزمن المختلفة – الماضى والحاضر والمستقبل- بصـورة تسلسلية او تصاعدية او مطردة، بل تترابط وتختلط بعضـها بـبعض بصورة متشابكة وديناميه" (٢)

إن دراسة الصورة فى الرواية لا تقف عند دراسة الجانب البلاغـى منها، بل تتعدى ذلك الى دراسة مغزى العلاقة بين طرفـى المجـاز، علاقة ذلك بالشخصية ومكوناتها الأحادية داخل النص ودراسة المكونات الداخلية للصورة، مثل علامـات التـرقيم، والاعتـراض، والطبيعـة الايحائية للأسماء، والأفعال، وحروف جر، والعطف، ودراسة علاقـة الصورة بغيرها من الصور الجزئية التى تكون مجتمعة صورة كبيرة

١- محمد أنقاد: الصورة الروائية: فصول مجلد ١١،عد ٤، ١٩٩٣، صـ٤٤

٢- هانز ميرفون : الزمن فى الادب، ترجمة اسعد رزق، مطابع سـجل العـرب، القاهرة، ١٩٧٢، صـ٣٠

"رواية"،ودراسة الصورة الخالية من الخيال ما دامت قادرة علـــى تحريك عوامل التخيل فى نفس المتلقى.

وسوف أتناول هنا عدة نقاط أوضح بها الصورة الروؤائية أولـــــها " العنوان صورة كبيرة"، الثانيـــــة " الصورة انعكاس لخبايا الذات" والثالثة " الصورة بين الواقع والرمز"

أولا – العنوان صورة كبيرة :

تبدأ الصورة من العنوان الذى يمثل صورة مكبرة للنص، قد تتفق مع الصورة المترسبة فى الذاكرة بعد عملية القراءة، وقد تختلف.

فالعنوان " البدء والأحراش" يمثل صورة مكبرة للنص، فـــالعنوان الذى لا يتعدى الابتداء أو الإخبار عن مبتـــدأ محـــذوف، تظهـــر فيـــه مصاحبة ثنائية أساسها العطف، تخيل الى حالة من التصور، كما أنه ذو مقدرة على الإحالة إلى مستوى ثالث تحكمه ايديولوجية المتلقى، فصيغة العنوان توحى بأنه عنوان صالح لرواية بوليسية على ســـبيل المثـــال، ويوحى بأن مكان الأحداث غابة أو منطقة ملاحات.

وهذا ما يتضح فى عناوين " بيت الياسمين – طرح البحر – بيـــوت وراء الأشجار– بندق – السقف" فهى عناوين تحيـــل ثنائيـــة الإضـــافة والإفراد فيها إلى حالة من التصور، قد تتفق مع مضـــمون مـــا بعـــد القراءة، أو لا تتفق، لكنها فى الحالتين خالقة لصورة كبيـــرة فـــالعنوان "بندق" لا يتعدى نطاق الابتداء أو الإخبار عن مبتدأ محذوف، لكنه يحيل الى مستوى تصورى يتعدى مستوى الإفراد المبهم للفظـــة فالصـــورة "بندق" صالحة عنوانا لقصة أطفال.

إن صورة العنوان لا علاقة لها بالبلاغة، فالعناوين السابقة بالقيـــاس البلاغى البسيط، لا تحتوى على أى قدر بلاغى، اللهم اذا اعتبرناها كلها مندرجة تحت الخيال الكنائى، وهو خيال لايؤدى إلى انزياح تخيلى مثير

يختلف عن الواقع،وهو افتقار يقل معه – من وجهة نظر البعض – قيام العنوان بوظيفة تصويرية نافذة بالمفهوم الجمالى للصورة وليس بالمفهوم اللغوى.

لذا يجب قراءة صور العناوين فى سياقها التخيلى الإيحالى، مع الاعتراف بأن السياق التخيلى للعناوين محكم برهافة حس المتلقى وحاسته الجمالية، وحالته النفسية، وأيديولوجية؛ فصورة " بيت الياسمين" الصورة الكلية التى تشمل البيت والشخصيات

والشوارع فى السياق التخيلى لفنان تشكيلى، تختلف تماماً عنها فى السياق التخلى لطبيب وهذا الخلاف لصالح النص، فاتفاق الصورة المتخيلة مع الصورة الحقيقية التى أبدعها قلم الكاتب، أو اختلافها تأكيد لبقاء النص فى الذاكرة.

ثانياً- الصورة انعكاس لخبايا الذات:

إن أهم ما يميز الصورة ارتباطها بخبايا الذات، ومقدرتها على تعرية الشخصية أما المتلقى، مهما أمعن الروائى فى وضع السواتر حول أغوار شخصياته، فالشخصية الروائية امتداد متوتر، والصورة انعكاس لهذا التوتر مهما حاول الروائى الهروب من سطوتها.

يقول "أبو مجدى" العاجز أمام مشكلة هبوط سقف منزله : "الشمس تميل إلى المغيب، وأمامى تصطف جثث الأيام المقبلة. احترق بقلبى شيء ما.. ربما حلاوة الحياة.. ربما حب الحياة. عربد فى رئتى الرماد المتفحم.. نفث فى حنايا صدرى ظلمة.. ظلمة.. ظلمات.. ضاعت أنفاسى وسط الغبار المسموم، كما تذوب قطرات المياة فى شلال اللهيب. كدت اختنق.. اختنق أطل من عينى دمع عنيد، أدركت حجم المهانة، فبصقت على الأحلام الهشة، وصرخت (١)

إن الصورة المكتظة بالصور الجزئية (الاستعارات) ترسم صور

١-السقف صـ ٥٥

لخبايا نفس " أبى مجدى " المسكين. فالاستعارات موحشة الأطراف " جثث الأيام– عربد فى رئتى الرماد المتفحم – نفث فى صدرى ظلمة الغبار المسموم " تمثل درجة من درجات الجحيم اللغوى تعكس الجحيم الفعلى الذى يعانى منه أبو مجدى.

وقد منحت الاستخدامات اللغوية الدقيقة وعلامات الترقيم الموضوعة بنظام هندسى دقيق الصورة حيوية، ومقدرة تعبيرية، نقلتها من حيز الجمال المجازى المحدود الى حيز الجمال الكلى، وأظهرت لنا صورة "لأبى مجدى " لم يعرضها "فؤاد قنديل " " فالشمس المائلة للمغيب – والرماد المتفحم– والغبار المسموم –جثث الأيام – واختناق الراوى – والدمع العنيد " كلها عناصر خالقة لعالم من الضيق وتشعرنا بعدم إحساس " أبى مجدى " بالأمان. فالتركيز على الظلام وسودوية العالم يشعر المتلقى بثقل الهم على نفس"أبى مجدى "، والنقاط الأفقية الموضوعة بنظام دقيق تعمق هذا الإحساس، فهى تشعر المتلقى بتهتهة "أبى مجدى " المفزوع .

إذا كان الجحيم البلاغى قد عكس للمتلقى خبايا نفس " أبى مجدى " فإن الصورة الخالية من الخيال فى رواية "بيت الياسمين" تعكس خبايا الذات أيضاً.

يقول شجرة محمد على : " استجاب السائق لأمرى باسماً ونزل العمال ضاحكين ولا أعتقد أن شرطى المرور الواقف عند نهاية الشارع اهتم بأتوبيس يسد التقاطع مع سوق الحقانية، ويعطل عبور المشاة، وحركة الترام، أما أمى التى لابد كانت فى باحة البيت الصغير تلقى للدجاج بفتات النخالة المعجونة بالماء، فلا أظن أن قلبها خفق، أو صدرها انقبض، وابنها صاحب الاسم الغريب، يرتكب جريمة"(١)

إن الصورة الخالية من مظاهر المجاز المعروفة فى علم البلاغة،

١- بيت الياسمين :صـ٩

تعج بمكونات أخرى تعطيها الحيوية، ولا تبتعد عن المجاز المعروف على مستوى التأثير فالصورة بديناميكيتها الظاهرة تعبر عن خبايا نفس "شجرة محمد على " فهو مع إرتكابه الزلة الأولى، يشعر بألمها، ويعترف داخليا بأنها جريمة محرمة، لذا نرى استدعاء صورتى الشرطى، والأم كمصدر ردع للضمير المنحرف. وفى ذلك إشارة إلى نقاء سريرة " شجرة" وتحميل ظروف المجتمع مسئولية كل ما اقترفه.

ثالثا – الصورة بين الواقع والرمز:

إن العنوان " بيوت وراء الأشجار " عنوان رواية"محمد البساطى" إذا نظرنا إليه نظرة جمالية شعرية، سيصدمنا من الوهلة الأولى فقرة البلاغى، وتقريريته لكن النظر إليه من زاوية الإحالة ستمنحه دلالات رمزية جمالية كثيرة مثيرة.

فالبيوت التى وراء الأشجار من المحتمل أن تكون بيوتاً بعيدة،يستحيل الوصول إليها، تحجبها الأشجار، وتحجب أبناءها القادرين على مساعدتنا، أو المحتاجين لمساعدتنا، ويحتمل أن تكون البيوت ليست ككل البيوت التى نعرفها، بيوت نموذجية تحيطها أشجار عالية، وترف فوقها طيور خالقة عالماً من الجمال الخالص.

لكن لا يمكن الميل إلى أحد الاحتمالين إلا بعد الانتهاء من قراءة النص لمعرفة مدى قربه " رمزاً" من الأحداث حتى يكون للميل دعائم تقويه.

وإذا كانت القراءة الأولى تقبل الاحتمالين فلابد من قراءة ثانية وثالثة من أجل الوصول إلى أدلة منطقية تحبذ أحد الاحتمالين دون الأخر، فإن لم يستطع المتلقى الوصول إلى هذه الأدلة فعليه البحث عن احتمال ثالث مخالف.

ولعل فى عنوان البساطى إشارة الى بيوت نموذجية يحلم

بالعيش فيها بعد ما اكتظ المجتمع بالانحرافات والآثام : وهتك فيه عرض (سعدية /مصر) بهزيمة ١٩٦٧، إنه يبحث عن " مصر" جديدة، بعيدة عن الأيدى الملوثة بهزائم، ودماء، وأعراض مهتوكة.

ورمزية الصورة نراها – أيضاً – فى نصوص " طرح البحر" ليوسف القعيد،" بيت الياسمين " لإبراهيم عبد المجيد "، "السقف " لفؤاد قنديل، "مقام عطية" لسلوى بكر.

فالنص الذى يمثل صورة كبيرة لا يمكن فهمه فهماً نابعاً من دلالات الألفاظ، والتكوين الأسلوبى وحدهما، بل لابد من القفز فوق أسوار الدلالات المعجمية الى عوالم أكثر رحابة.فالصورة فى " طرح البحر" ليست صورة رجل وامرأة طرقا كل الأبواب من أجل طفل يرث مال أبيه، بل هى صورة ذات أبعاد أعمق، يحكمها تاريخ صدور الرواية – أصدرت فى ١٩٧٦– " فرحمة " هى مصر المهزومة فى ١٩٦٧ الحالمة با بن من أحشائها يرفع رأسها، يعمرها، يعيد لها الحياة، طفل مثل " طرح البحر / طمى النيل".

وبيت الياسمين الرابض فى شموخ خلف الأسوار العالية المكللة بالأزهار، وقاطناه اللذان ينجبان الفتيات فقط، هو صورة للأمل، تتخطى الحدود الهندسية، والجمالية للبناء، و" السقف" بصورته فى الذهن صورة رمزية للسطوة القاضية على كل رغبة فى الوجود، " ومقام عطية" صورة للأمل الضائع.

إن العناوين صورة رمزية تحتاج الى إعمال عقل، وتحريك فكر، ومع تقريريتها فهى من صميم البلاغة، من منطلق أن البلاغة " مساهمة فى بلورة التكوين النصى وإغناء الرؤية، والاستحواذعلى المتلقى، والكشف عن القيم الإنسانية بشتى صيغ التصوير بما فيها التقريرية" (١)

١- فصول م ١١ع ٤، ١٩٩٣ صـ٤٩

إن طريقة التصوير من أجمل تقنيات التعبيـــر فيكفـــى أن نتصـــور المعانى فى صورتها الذهنية التجريدية، وأن نتصورها بعد ذلـــك فـــى صورتها التصويرية التشخيصية، إن المعانى فـــى الطريقـــة الأولـــى تخاطب الحس والوجدان، وتصل الى النفس من منافذ شتى، من الحواس بالتخيل والإيقاع، ومن الحس عن طريق الحواس، ومن الوجدان المنفعل بالأصداء والأضواء"(١)



١ـسيد قطب : مشاهد القيامة فى القرآن، دار الشروق ١٩٧٨،

الخاتمة

كان الهدف من هذه الدراسة تسليط الضوء على نوع أدبى عرفه ميدان الأدب المصرى – متفردا – فى النصف الأول من القرن العشرين، لكن النقد لم يعترف به نوعا أدبيا ذا سمات تميزه عن أقرانه من فنون النثر الحكائى، فساوى بينه وبين الرواية Novel حينا،وساوى بينه وبين القصة القصيرة Short story فى حين آخر.

وتطلب هذا الهدف،توضيح العوامل التى أدت إلى انتشاره فى الفترة الممتدة بين عامى ١٩٧٥م و٢٠٠٠م، والإشارة إلى خصائصه وعلاقته بالحياة،وإمكاناته الفنية.

وبعد رحلة طويلة مع الشقين النظرى والتطبيقى للرواية القصيرة يمكن الوقوف أمام أهم النتائج التى توصلت إليها الدراسة :

أولا – الرواية القصيرة مولود جديد شديد الشبه بالأم الرواية،مولود يمثل رؤية خاصة لجيل من الكتاب،يختلف عن كتاب الأجيال السابقة فى موقفه-من قضايا الواقع،وطرق معالجتها والشكل الذى يجب أن يحتوى هذه القضايا.

ثانيا - إرهاصات الرواية القصيرة ضاربة فى القدم،تعود إلى الديكاميرون،أوالحكايات العشر التى أبدعها الأديب الإيطالى "بوكاتشيو"،والهبتاميرون،أو الحكايات السبع،التى أبدعتها "مارجريت دى نافار" زوج هنرى الرابع ملك فرنسا فى القرن السادس عشر الميلادى،كما تعود إلى الموروث الحكائى العربى،الذى عرف أشكالا قصصية صلتها بالرواية القصيرة – بالمفهوم الحديث – تفوق صلة الديكاميرون والهبتاميرون.

ثالثا - عرفت مصر الرواية القصيرة فى مرحلة متأخرة نسبيا عن أوربا فبسبب اضطراب المصطلح فى النقد القصصى لم تعرف علــى أنهــا رواية لها خصوصيتها،واكتفى المشتغلون بالنقد فى النصف الأول مــن القرن الماضى وبــدايات النصــف الثــانى بإدخالهــا حظيــرة الفــن القصصى،شـــأنها شأن كل فنون الحكى التى كان مصطلح قصة يضمها كلها أحيانا.

رابعا — لعبت عدة عوامل دورا بارزا فى شيوع الروايــة القصــيرة بعضها نابع من ظروف المجتمع،وبعضها نابع مــن الــنص الروائــى القصــير ذاتـــه وهـــى: " الانهيـــار السياســـى، والاجتمـــاعى، والاقتصادى،والثقافى،الذى أدى إلى بروز الأنا الفردية،و فقدان الأدبــاء الجدد الثقة فى جيل الرواد، وازدهار فــن القصــة القصــيرة،والمبدع الراغب دوما فى التجريب،والحجم المتوسط والمضامين الماســة حيــاة الفرد

خامسا -لم يعرف الأدب العربى تعريفا للرواية القصيرة قبل تعريف الدكتور الطاهر مكى، الذى ظهر فى كتابه القصــة القصــيرة دراســة ومختارات عام ١٩٧٧م،وكان من نتائج هــذا التــأخر رفــض النقــد الاعتراف بفروق بين القصة القصيرة والرواية القصيرة.

سادسا - للرواية القصيرة خصائص تميزها عن غيرها من فنون القص هى: حجم متوسط — استهلال ذو طبيعــة خاصــة — لغــة مكثفــة — ازدواجية الدلالة — نوعية خاصة من الأبطال — حدث مركزى واحد — وجهة نظر خاصة للواقع — ملمح السخرية — إثارة الأسئلة.

سابعا -للزمن فى الرواية القصيرة خصوصية تميزه عن زمن القصة القصيرة وزمن الرواية الطويلة.فهو زمن طويل،لكنــه طــول تقنيــات زمانية أكثر منه طول حقيقى،حتى أنه من الممكن وصف طوله بالطول الوهمى.
وتتجلى خصوصية الزمن فى : القفزات الزمانية إلى الماضى والمستقبل لازمة أساسية — الاعتماد على التواتر النمطى ؛لاختزاله الزمن الممتــد فى جمل أو تعبيرات— للزمن قدرة على التشكل بأكثر من شكل، فهــو

يتتابع تتابعا سببيا، وتتابعا كيفيا – لدلالة الزمن أهمية سردية مؤثرة فى مسألة القصر، لكنها غير مؤثرة فى شكل الشخصية.

ثامنا - للمكان فى الرواية القصيرة خصوصية تميزه عن مكان القصة القصيرة ومكان الرواية الطويلة،وتتجلى هذه الخصوصية فى : بعده النفسى وسيلة يعوض بها الكاتب عجزه عن سبر أغوار النفس – لا يحدد التحديد الجغرافى الصارم إلا نادرا، فيفضل الروائى على ذكر الأبعاد الجغرافية ذكر الأماكن بأسمائها المعروفة – لايهتم الكاتب بمكوناته عنصرا أساسيا لرسم حدوده – وسيلة لإشراك المتلقى فى الفعل الروائى .

تاسعا -يعتمد كاتب الرواية القصيرة على وسائل فنية خاصة لا يتعداها إلى غيرها كالمنولوج الداخلى، ومناجاة النفس، والاسترجاع،وله تقنيات زمانية مفضلة، مثل التتابع السببى، والتواتر النمطى والتكرارى، وتقنيات وصفية عمادها الإيجاز، والتلميح، ولغة مفجرة للدلالات، وهى نفس التقنيات المستخدمة فى الرواية Novel، لكن طريقة الاستخدام مختلفة، تخدم الحجم المتوسط.

والحمد لله فاتحة كل خير وتمام كل نعمة

ثبت المصادر والمراجع

أولا ـ المصادر:

١- إبراهيم عبد المجيد: بيت الياسمين، دار الفكر، القاهرة،١٩٨٧

٢-خيـــــــرى شلبى : الأعمال الكاملة ج١،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م

٣- رفعت الســــــعيد: البصنقة،دار بن خلدون، بيروت، ط٢ ١٩٨٢

٤- سعيد بـــكر: البدء والأحراش "ضمن مجموعة الشمس لا القبو"، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٥ م

٥ - سلوى بــكر: مقام عطية،دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٦م

٦- عــبد الفتاح رزق : إسكندرية ٤٧، روايات الهلال،١٩٨٤م

٧- عصــــــام دراز : غسيل مخ، دار الطباعة والنشر الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٢ م

٨- فؤاد قـــــــنديل : السقف "ضمن مجموعة العجز" روايات الهلال، ١٩٨٣م

٩- مجدى عبــد النبى : حارة البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م

١٠- محمـــد البساطى : بيوت وراء الأشجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م

١١-محمــــــــود حنفى: بندق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣م

١٢- نجـــيب الكيلانى: قضية أبو الفتوح الشرقاوى، مؤسسة الرسالة، بيروت،١٩٩٦م

١٣- يوسف القعـــيد : طرح البحر، روايات الهلال، ١٩٧٦م

ثانيا- المراجع:

أ- المراجع العربية

١- دكتور أنجيل سمعان: دراسات فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧م

٢- توفيق الحــــكيم : سجن العمر، مطبعة الآداب، ١٩٧١م

٣- جبران خليل جبران: بلاغة العرب فى القرن العشرين، مطبعة الرحمانية،القاهرة،١٩٢٤م

٤- دكتورحامد أبو أحمد: مسيرة الرواية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م

٥- حسين مجيد العابدى: نظرية المكان فى فلسفة ابن سينا، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م

٦- دكتور حميد لحمدانى: بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩١م
٧- سمير المـــرزوقى: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشئون الثقافية بغداد، ١٩٨٦ م
٨-دكتورالسيدة صوفى عبد الله: ذهب مع الريح لمرجريت ميتشل، الهيئة المصريةالعامة للكتاب، ١٩٩٥م
٩- سيـــد قطـــب: مشاهد القيامة فى القرآن، دار الشروق، ١٩٧٨م
١٠- دكتور صلاح فضل: أساليب السرد فى الرواية العربية، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى،الهيئة المصرية العامة للكتاب،
١١- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، نهضة مصر،(د.ت)
١٢- دكتور الطاهر أحمد مكى: القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٨م
١٣- دكتور طه وادى: دراسات فى نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٩٤م
١٤- عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربى الذاتية، مكتبة مصر، (د.ت)
١٥- عبد الرحمن أبو عوف: قراءة فى الرواية العربية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م
الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ الهيئةالمصريةالعامة للكتاب،١٩٩١م
١٦- عبد العزيز موافى: ملفات الحداثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م
١٧- دكتور عبد الفتاح عثمان : بناء الرواية دراسة فى الرواية المصرية مكتبة الشباب، (د.ت)
١٨- دكتور عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م
١٩- دكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، المكتبة الأكاديمية ط٥، ١٩٩٤م
٢٠- فاروق خورشـــيد: فى الأصول الأولى للرواية العربية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م
٢١- فؤاد قـــنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م
٢٢- دكتور مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م

٢٣- محمد الباردى: الرواية العربية الحديثة،دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٣م
٢٤- دكتور محمد زكى العشـــماوى: قضايا فى النقد الأدبى والبلاغة، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر،الإسكندرية (د.ت)
٢٥- دكتور محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠٠١م
٢٦- دكتور محمد عنانى: الأدب وفنونه،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م
النقد التحليلى الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١م
٢٧- دكتورمحمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر،(د.ت)
٢٨- محمد الماكرى: الشكل والخطاب،المركز الثقافى العربى بيروت، ١٩٩١م
٢٩- محمد مندور: فى الميزان الجديد،لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ت)
٣٠- دكتور محمد نجيب التـــــلاوى: وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية فى مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١م
٣١- دكتور محمد نعمان جلال: التيارات الفكرية فى مصر المعاصرة،الهيئة المصرية العامـــــة للكتاب، ١٩٨٧م
٣٢- محمود أمين العالم: تأملات فى عالم نجيب محفوظ،الهيئة العامة للتأليف والنشر،١٩٧٠م
٣٣- محمود تيمور: دراسات فى القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ت)
٣٤-دكتورمحمود الحسنى: تيار الوعى فى الرواية المعاصرة،الهيئة العامة لقصورالثقافة،١٩٩٧م
٣٥- دكتور محمود ذهنى: القصة فى الأدب العربى القديم، مكتبة الأنجـلو المصرية،١٩٥٣
٣٦-دكتور مراد عبد الرحمن مبارك: بناء الزمن فى الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامـــــة للكتاب، ١٩٩٨م
آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة الهيئةالعامة لقصور الثقافة،٢٠٠٠ م
٣٧- دكتور مصطفى الضبع : استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٨م
٣٨- دكتور مصطفى عبد الشافى الشورى: التراث القصصى عند العرب،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠ م
٣٩- دكتور مصطفى على عمر: القصة القصيرة، دار المعارف، إسكندرية ط٢، ١٩٨٦م

العمل الأدبى بين الذاتية والموضوعية، دار المعارف، ١٩٩٢ م

٤٠- ياسين النصير: الاستهلال فى البدايات فى النص الأدبى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨ م

٤١- يوسف الشارونى: سبعون شمعة من حياة يحى حقى، الهيئة المصريةالعامة للكتاب، ١٩٧٥ م

ب- المراجع المترجمة:

١- آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم، دار المعارف،(د.ت)

٢- آى ال بادر: بناء القصة القصيرة الحديثة، ترجمة عبد الواحد محمد،الأقلام العراقية، ١٩٨٥م

٣- آيان رايد: القصة القصيرة، ترجمة د. منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠ م

٤- أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م

٥-أ.م فورست: أركان القصة، ترجمة كمال عياد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م

٦- برنارد فوتو: عالم القصة، ترجمة دكتور هدارة، طبعة عالم الكتاب،(د.ت)

٧- تشارلتون : فنون الأدب،ترجمة د. زكى نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة، ١٩٤٥م

٨-جان إيف تادييه: الرواية فى القرن العشرين، ترجمة محمد خير، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م

٩- جيرارجينت: خطاب الحكاية،ترجمة محمد معتصم،المجلس الأعلى للثقافة،ط١٩٩٧،٢م

١٠ روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية،ترجمة دكتورمحمود الربيعى، دار الثقافة العربية، (د.ت)

١١- روجر هينكلى: فى قراءة الرواية، ترجمة دكتور صلاح رزق، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٨ م

قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير،ترجمة دكتور صلاح رزق،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩

١٢- رولان بارت: النقد البنيوى للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٨م

١٣- رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور،عالم المعرفة الكويت،١٩٩٧م

١٤- فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، ترجمة دكتور محمود الر بيعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٩ م

١٥- لاجوس إجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة درينى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢ م

١٦- ميشال بوتو: بحوث فى الرواية الجديدة ترجمة فريدة أنطونيوس، عويدات،بيروت، ١٩٨١م

١٧- هانزميرهوف: الزمن فى الأدب، ترجمة أسعد رزق، مطابع سجل العرب،١٩٧٢م

١٨- هالى برنت: كتابة القصة القصيرة، ترجمة أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال،١٩٩٦ م

١٩- هنرى جيمس: نظرية الرواية، ترجمة د.أنجيل سمعان، الهيئة المصرية العـــــامة للكتاب، ١٩٩٤م

جـ- المراجع أجنبية

2- A dictionary of literary terns and literary,Gacuddon,Third Edition
1- The Oxford English Dictionary, second Edition,x 1989

ثالثا – الدوريات

١- مجلة فصول المجلد ٢،عدد ٤، ١٩٨٢ م.
المجلد ٤،عدد ٤، ١٩٨٤م.
المجلد ٦،عدد ٤ ، ١٩٨٦م.
المجلد ٦،عدد ٤ ، ١٩٨٦م.
المجلد ٩،عدد ٢،١، ١٩٩٠م.
المجلد ١١،عدد ٤، ١٩٩٣م.
المجلد ١٢،عدد ١، ١٩٩٣م.
المجلد ١٦،عدد ٣، ١٩٩٧م.
٢- مجلة الثقافة الجديدة : عدد ٢، مارس ١٩٩٧م.
٣-مجلة القصـــة : عدد ٧٨ مارس ١٩٩٤ م.

رابعا – الموسوعات

١- موسوعة مصر الحديثة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،المجلد الثامن،١٩٩٦ م.

خامسا – الرسائل

١- د. محمد احمد بدوى : أثر التغيرات الاجتماعية فى الشكل الروائى، رسالة دكتوراة مخطوطة، كلية الآداب – جامعة القاهرة.

محتويات الدراسة

المؤلف فى سطور

- د/ أبوالمعاطى خيرى الرمادى، قاص وناقد
- من مواليد محافظة البحيرة ١٩٧٠
- حاصل على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى التطبيقى
- له العديد من الدراسات الأدبية والنقدية فى ميدان القصة والرواية والشعر.
- حاصل على وسام الامتياز فى التفوق العلمى
- تليفون ٠٤٥٢٢٣٣٦١٣ / ٠١٢٢٥٩٤٣٤٢
- بريدإلكترونى a_rmady@yahoo



رقم الآيداع بدار الكتب والوثائق المصرية
١٦٥٢ /٢٠٠٥
I.S.B.N 977-393- 015- 7

مكتبة بستان المعرفة
لطباعة ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار - الحدائق - بجوار نقابة التطبيقيين
☎٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ الإسكندرية: ٠١٢٣٥٣٤٨١٤ & ٠١٢١١٥١٢٣٧